

L'évolution du rapport à la sexualité dans les chansons d'Indochine

Joyce Baker

Mémoire
présenté
au
Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Avril 2014

© Joyce Baker, 2014

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Joyce Baker

intitulé L'évolution du rapport à la sexualité dans les chansons d'Indochine

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité

Signé par les membres du Comité de soutenance

Christine York

présidente

Isabelle Boisclair

examinatrice

Françoise Naudillon

examinatrice

Sylvain David

directeur

Approuvé par :

Philippe Caignon

Directeur du département

28 Mars 2014

Johanne Locke

Doyenne de la faculté

RÉSUMÉ

L'évolution du rapport à la sexualité dans les chansons d'Indochine

Joyce Baker

Ce mémoire de maîtrise étudie l'ensemble de l'œuvre du groupe *pop-rock* français Indochine dans la perspective où la chanson constitue un médium privilégié pour la mise en scène des identités sexuelles. Selon cet angle, nous voyons, en considérant la problématique de la mise en scène de soi comme catalyseur de l'œuvre (laquelle qui, par conséquent, se retrouve ancrée et engagée face au monde qui l'entoure), comment s'articule le rapport entre le chanteur et sa propre sexualité. Afin de mener à bien l'étude de cette œuvre intermédiaire, où les chansons se retrouvent étroitement liées à leur mise en image par les vidéoclips, nous faisons appel aux études cantologiques, aux *gender studies* ainsi qu'à différentes études culturelles et sociologiques sur la musique rock. Concrètement, ce mémoire de maîtrise postule que, sur trois périodes prédéfinies, l'évolution poétique de la voix des chansons correspond *grosso modo* à celle de la maturité d'un être humain face à son identité et sa sexualité : la naïveté (enfance), la prise de conscience (adolescence) et la prise de position (maturité). Nous nous demandons alors si cette évolution et le rapport qu'elle entretient avec la poétique du groupe impliquent une signification précise.

Mots-clé : sexualité, gender, Indochine (groupe), cantologie, intermédialité, chanson, pop-rock, rock.

ABSTRACT

The changing relation to sexuality in Indochine's songs

Joyce Baker

This thesis examines French pop-rock band Indochine's entire body of work in the perspective that song is an ideal medium for the staging of sexual identities. According to this perspective, we see, through a consideration of staging how the staging of the self as a catalyst of Indochine's work (which therefore finds itself rooted and committed to the world that surrounds it), how function the relation between the singer and his own sexuality. To complete the study of this intermedial work, where the songs are closely related to their illustration through music videos, we refer to cantological studies, gender studies, as well as different cultural and sociological studies of rock music. Specifically, this thesis posits that, through three predefined periods, the poetic evolution of the song's voice roughly corresponds to the progressive maturity of a human being in relation to his identity and sexuality: naivety (childhood), awareness (adolescence) and positioning (maturity). We then ask whether this development and its relation to the band's poetics involve a specific meaning.

Key words: sexuality gender, Indochine (music band), cantology, intermediality, song, pop-rock, rock.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
1. 1 Présentation générale.....	1
1.2 Historique.....	2
1.3 Problématique.....	9
1.4 Cadre théorique : les <i>gender studies</i>	11
1.5 Méthodologie : la cantologie.....	16
1.6 Plan du mémoire.....	18
Chapitre 1 : L'enfance, du punk à la new wave.....	22
1. La comptine ou le questionnement par le jeu	26
1.1 Problématique du sens.....	27
1.2 Le jeu, où l'imaginaire agit sur le réel	30
2. Le conte et la bande dessinée.....	33
2.1 Le conte	34
2.2 La bande dessinée.....	39
3. Conclusion.....	42
Chapitre 2 : L'adolescence du rock	45
1. Le glissement du monde féerique.....	47
2. La désillusion	58
3. La rébellion	62
4. Conclusion.....	68
Chapitre 3 : <i>Black out</i> ou le dur passage à l'âge adulte	70
1. Décadence.....	75
1.1 La chute	77
1.2 L'élévation	84
2. Le retour à soi	91
2.1 Au-delà de l'humain, l'individu	93
2.2 La maturité	96
3. L'initiation.....	104
3.1 Moi, toi et toi.....	106
Conclusion générale	112
1. Genre et devenir	113
2. Vers une quatrième période poétique?	117
Annexe 1 : grille d'analyse.....	121
Annexe 2 : Croix de <i>Paradize</i> (source : Google image)	122
Annexe 3 : Pochette de l'album <i>Wax</i> (source : Google image)	123
Annexe 4 : <i>Le déjeuner sur l'herbe</i> (source : Google image)	124
Bibliographie.....	125

Introduction

1. 1 Présentation générale

Aujourd'hui un groupe français qui tient une place importante sur la scène pop-rock, Indochine, 30 ans après avoir écrit « L'aventurier¹ » (1983), fait un retour sur la scène musicale avec son dernier album *Black city parade*². Tout d'un coup, le public est surpris de renouer avec un groupe engagé, peut-être rangé trop vite par certains dans la case des survivants de par leur notoriété déjà bien installée. En effet, plusieurs ne se souviennent que vaguement des rythmes dansants des années 1980 et de la mélodie « J'ai demandé à la lune³ », au début des années 2000, qui a fait fredonner en coeur la France et le Québec. On peut alors comprendre la surprise des gens d'avoir à assister au scandale qu'a pu provoquer le vidéoclip de la chanson « College Boy⁴ » en France à l'été 2013 ou de la nomination du groupe au gala de l'ADISQ dans la catégorie *Artiste de la francophonie s'étant le plus démarqué au Québec*. En effet, tandis que ces mêmes personnes ont pu se demander ce qu'a encore à offrir un groupe comme Indochine, pourtant fort d'un style qui lui est maintenant propre et reconnaissable, dans l'univers de la chanson francophone, la formation clôt un an et demi de travail sur son dernier album par une tournée de 80 dates dont un autre Stade de France en 2014⁵. Comment expliquer le succès contemporain de cette musique qui nous hante depuis ses frivolités dans les années 1980? Au delà des doutes entretenus par le groupe lui-même, suite à la consécration de son succès au stade de France en 2010, à savoir s'il a encore quelque chose à dire, c'est peut-être la recherche du morceau qui « changera la face du monde⁶ » qui poussa les musiciens à se lancer dans l'aventure d'un douzième album. Un album qui tente de revenir à l'essentiel par le son *new wave*, caractéristique du groupe depuis ses débuts, sans faire années 80⁷. Est-ce une renaissance pour Indochine qui renoue avec son engagement social? En fait, si on s'y attarde un peu, on constate qu'il a toujours été engagé et conséquent

¹ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « L'aventurier », *L'aventurier*, Ariola Record (BMG international), Format CD, 1982.

² Puisque la composition de cet album et sa sortie coïncident avec la rédaction du mémoire, il ne sera pas présent dans le corpus primaire, mais nous y reviendrons en conclusion.

³ M. Furnon / M. Furnon, « J'ai demandé à la lune », *Paradize*, Sony BMG Music, Format CD, 2002.

⁴ Xavier Dolan, « College Boy » (vidéoclip), 2013.

⁵ En 2010, Indochine est le premier groupe *rock* francophone à faire le stade de France.

⁶ Indochine : *Black city parade* (le film), Sony Music, 2013.

⁷ *Ibid.*

envers ses engagements⁸. Or, sans renaître, Indochine évolue plutôt sans cesse dans cette optique d'offrir à ses *fans* des chansons ancrées dans le monde qui les entoure. C'est sur ce constat que se base notre mémoire, à savoir dans quelle optique le parcours de la voix poétique d'Indochine, bien qu'elle fut souvent critiquée pour sa futilité, son opacité et son respect très relatif de la langue française, a toujours eu comme seul objectif d'échanger et d'agir dans le discours social conjointement avec son auditeur/spectateur. Comme l'échange en question se fait par l'entremise d'une problématisation du rapport entretenu par le chanteur envers sa propre sexualité, notamment au travers d'un questionnement sur le *gender* en raison de sa mise en scène hétéroclite dans l'ensemble de l'œuvre, cet aspect devient la clef de la compréhension de ces chansons engagées. Avant d'explorer l'empreinte littéraire de cette poésie originale, voyons rapidement l'historique de son expression en détaillant l'histoire d'Indochine et de son succès.

1.2 Historique

Si l'on retourne au tout début du groupe, il était engagé dès la parution du premier single « Dizzidence politik⁹ » (1981) qui coïncide avec l'élection d'un gouvernement socialiste, ce qui laisse espérer un bouleversement culturel impliquant une nouvelle vision de la société et une confiance officielle dans les vertus de l'expression de la jeunesse. Il s'agit ainsi d'un moment idéal qui permettra l'éclosion d'un rock décomplexé et enfin *mainstream*¹⁰. Cette nouvelle façon de faire du rock, Indochine va se l'approprier facilement dans la mesure où les membres du groupe, étant alors dans la jeune vingtaine, reflètent l'inexpérience et l'énergie spontanée qui sont le moteur même de cette nouvelle tendance. On se retrouve donc avec les premiers albums, soit *L'aventurier* (1982), *Le Péril Jaune* (1983), *3* (1985) et *7000 danses* (1987)¹¹, conçus par une

⁸ On se souvient, par exemple, qu'Indochine se positionnait contre les jeux olympiques de Pékin et enregistra, par conséquent, un *single* au bénéfice de Reporters Sans Frontières.

⁹ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « Dizzidence politik », *L'aventurier*, Ariola Record (BMG international), Format CD, 1982.

¹⁰ Jean-Éric Perrin, *Indochine : Le livre*, Paris, éditions du chêne, 2010, p. 20.

¹¹ Notons au passage que ce mémoire ne s'attarde pas aux albums-compilation, aux albums anniversaires ou aux albums *live*.

bande d'adolescents, passionnés mais sans technique, qui jouent pour d'autres ados, eux-mêmes public cible d'un mouvement musical indissociable d'un mouvement social. D'autant plus que ce phénomène constitue une partie importante du processus créatif du groupe « parce que les kids, entre huit et dix-huit ans, ils n'ont pas de références et se foutent pas mal de Velvet Underground et des qualités comparées d'une Telecaster 58 et d'une Rickenbacker 72¹² ». Maintenant loin d'une époque où la technique fut intrinsèquement liée au mouvement rock¹³, on peut dire, de manière plus générale, qu'Indochine fait partie d'une génération de musiciens coincée quelque part entre le *punk* et la *new wave* anglaise, elle-même issue de l'ouverture musicale des années 1970. Comme le reconnaît Sirkis : « Ce qui nous a donné envie d'attraper une guitare, ce sont les punks. Avant, on pensait que la musique était réservée à une élite¹⁴ ». Or, le chanteur considère qu'ils aient surtout retenu du mouvement *punk* une attitude en réaction générique et non réfléchie : « [...] il n'y avait pas un truc réellement réfléchi, décidé. J'étais jeune con à l'époque [...] On n'avait pas d'intention, de message. La seule intention, en fait, c'était d'être en réaction. [...] Je dirais que j'étais un jeune con. J'étais sûr de moi. Et Indochine était comme ça aussi, *joyeusement* arrogant¹⁵ ». Sirkis retiendra aussi du *punk* le personnage de Patti Smith qu'il admire pour son arrogance androgyne, son attitude rebelle, mais surtout sa musique qu'il qualifiera de rock littéraire. Il s'agit d'une idole dont l'influence sera dominante tout au long de la carrière du groupe. Par-delà l'influence indirecte du *punk*, c'est surtout du mouvement musical *new wave* que tire ses racines le son d'Indochine des débuts. Le groupe sera fortement influencé par ce courant, dont les sons synthétiques appellent à la danse, mais aussi à l'imaginaire de la BD, caractéristique vibrante que l'on peut associer à l'enfance artistique naïve d'un groupe en plein essor. C'est

¹² Jean-Éric Perrin, *op. cit.*, p. 44.

¹³ Nous faisons ici référence à des monuments de la musique des années 1970 comme Pink Floyd ou Led Zeppelin.

¹⁴ *Rolling Stone : Hors-série collector, Indochine*, hors-série no 7, Juin-Juillet 2010.

¹⁵ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *Kissing my song : textes et conversations*, Paris, Flammarion, 2001, p. 16 à 18. Nous soulignons.

d'ailleurs avec cette naïveté que la chanson « 3ième sexe¹⁶ » (1985) appelle à la tolérance de la diversité sexuelle en scandant « Et on se prend la main / Une fille au masculin/ Un garçon au féminin » (vers 13, 14, 15).

Malgré un début aussi fort, qui a donné au public des chansons comme « L'aventurier » dont à peu près tous les francophones qui étaient jeunes adolescents dans les années 80 reconnaissent la mélodie, ces balbutiements du groupe posent aussi les bases d'une esthétique qui se fait de plus en plus complexe. Tellement, que l'album suivant *7000 danses, Le Baiser* (1990), s'impose comme le premier d'une nouvelle ère pour Indochine puisqu'il constitue un album de ruptures. Nicola rompt ainsi avec celle qui fût, jusque-là, la graphiste du groupe, Marion; Dimitri, le saxophoniste, rompt avec le groupe; et le groupe rompt avec sa naïveté d'antan au diapason d'une prise de conscience collective lors d'une tournée au Pérou. En effet, au moment où le groupe encaisse un contact violent avec la réalité trouble d'un pays tourmenté, ses membres prennent aussi un contact difficile avec leur propre réalité en tant qu'Indochine, le nouveau groupe de l'heure. *Le baiser*, c'est aussi la rupture avec la confiance en l'institution musicale puisqu'une carrière internationale se voit refusée au groupe car, même s'il « [...] est un groupe signé mondialement, [...] le big boss de Sony considère que seuls les groupes anglo-saxons ont une dimension internationale¹⁷ ». Bref, un renouveau qui débute difficilement puisque, après le Pérou, tout dégringole et le groupe doit composer avec beaucoup de pertes ainsi que le goût amer de l'insuccès de ce nouvel album. Cet insuccès qui entraîne, de surcroît, la perte de l'appui du grand business musical pour qui Indochine est maintenant un groupe en déclin. La décennie 1990 semble d'ailleurs être pour plusieurs la période sombre, celle où ils ont disparu de la scène musicale populaire et où le retour était incertain. En même temps, cette période, qui peut sembler

¹⁶ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « 3ème sexe », 3, Ariola Record (BMG international), Format CD, 1985.

¹⁷ Jean-Éric Perrin, *op. cit.* p. 78.

difficile, est aussi une période de reconstruction qui débute déjà avec *Le baiser* : « Le groupe commence à oser, à expérimenter, à marier les textures sonores, en oubliant un peu le carcan du son “Indochine” des années 1980¹⁸. » Bref, malgré une trame de fond quelque peu dramatique, c’est dans les chansons qu’Indochine entame un vrai changement, d’abord avec un premier duo et les premières insertions de Nicola dans l’esthétique graphique des vidéos, qui profite aussi des changements dans la formation pour se mettre à la guitare. Leur image se modifiera aussi en présentant un groupe aux cheveux raccourcis, aux vêtements plus *casual* et sans maquillage, ce qui leur donne un air plus sérieux. Viendra ensuite le *Birthday Album*, la première compilation, qui fête leurs dix ans, et, par le fait même, une nouvelle génération de *fans*, dont une nouvelle muse pour Nicola qui rencontre la mère de sa fille Théa lors de l’écriture de *Wax* : « Je vois à travers elle un renouveau du public; cette adolescente qui adore Oasis et Blur¹⁹ ». C’est donc dans cette atmosphère qu’ils composent les albums *Le baiser* (1990), *Un jour dans notre vie* (1993) et *Wax* (1996) qui émergent dans un paysage musical hostile en France :

Le son du moment a évolué, la New Wave et les synthés plastiques, est mise en péril par le grunge; les chemises de bûcheron prennent le pas sur les garçons coiffeurs. Indochine a pourtant négocié un virage, *Le baiser* a montré de nouvelles perspectives, mais le grand public, qui écoutait chaque chanson du groupe, n’a pas décidé de l’entendre. Au fil des ans, les musiques urbaines vont petit à petit, fasciner, puis enrôler la jeunesse sous la bannière du rap et de l’électro²⁰.

De plus, cette décennie correspond avec le succès du groupe Noir Désir qui domine, à ce moment, le rock français avec des textes déjà forts d’une maturité et d’une prose poétique singulière. Il s’agit donc d’un monument qui fait de l’ombre à Indochine qui tente, tant bien que mal, de sortir de ses origines *new wave* pour rejoindre l’identité rock qu’ils convoitent de plus en

¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁹ *Ibid.*, p. 133.

²⁰ *Ibid.*, p. 122.

plus. Pourtant, le groupe ne se laissera pas détruire par son impopularité et un compétiteur commercial bien établi, il choisira de rester fidèle à ses ambitions en imposant dans ce paysage difficile un nouveau son plus pop-rock, qui préfigurera les années 2000 du groupe, et proposera au public pourtant sourd des « [...] chansons avec des références à Man Ray, à Salinger : on passait dans un autre univers, ça restait de la pop song, mais avec un côté plus intellectuel²¹ ». La désillusion, l'incompréhension, l'enchantement de la première prise en main officielle du groupe par le *leader*, constituent une série de caractéristiques du processus créatif de ces albums qui vont de pair avec des chansons à la voix qui rappelle l'adolescence, cette période trouble entre la puberté et l'âge adulte. Ce moment particulier de l'existence se révèle même un moteur à la poétique puisque l'on retrouve « Sous l'apparente imperméabilité des textes un univers adolescent qui avait su toucher la cible 12-18 ans jusqu'alors délaissée par le rock²² ». C'est d'ailleurs ce que propose une chanson comme « Candy prend son fusil²³ » qui met en scène une jeune fille en guerre contre l'ordre établi, une sorte d'appel à la rébellion comme si les chansons permettaient à Candy-la-frustrée de prendre son fusil puisqu' « Elle rêve d'un grand incendie / Toutes les nuits terroriste / Elle dynamite les couleurs interdites / [...] Regardez ce qu'elle fait / [...] Sans concession elle a jeté / Des bombe sur tout ce qu'elle trouvait / Immonde » (vers 2-4, 26, 28 à 30).

Si *Le baiser* était l'album d'une nouvelle ère, nous pouvons dire qu'il consistait aussi en une transition dans la mesure où « *Dancetaria* [1999] devait être l'expression de tous nos ressentiments post-adolescents²⁴ ». Ainsi, ce nouvel album impose l'idée d'un « après » l'adolescence, et le véritable « début » d'une nouvelle étape consolidée par les albums *Paradize*

²¹ *Ibid.*, p. 90.

²² *Ibid.*, p. 100.

²³ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « Candy prend son fusil », *Un jour dans notre vie*, BMG international, Format CD, 1993.

²⁴ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 123.

(2002), *Alice and June* (2005) et *La république des météors* (2010). Avant tout, Nicola perd son jumeau, Stéphane, qui est aussi l'un des fondateurs d'Indochine. Si cette remarque peut sembler tomber dans le biographique, il ne faut pas négliger que, pour Nicola, Stéphane a fait figure d'aîné, même si ce n'était pas le cas. Or, ce rapport de force entre les frères jumeaux implique la perte d'un modèle et d'un partenaire créatif dans la mesure où Stéphane était le cœur de la composition musicale. Il s'agit donc pour Sirkis d'une perte de repères qui impliquera une prise en charge de plus en plus personnelle de son œuvre. En ce sens, Indochine signera avec un nouveau label indépendant afin de s'éloigner du *business* musical autoritaire et intégrera à son équipe un jeune *fan* graphiste et musicien à ses heures, qui se révélera être l'une des clés du grand succès qui attend le groupe avec ses prochains albums. Regagnant en popularité, ils passent aussi de salles moyennes à de grandes salles, notamment le Zénith et l'Olympia qui affichent complets. Cette renaissance ne se fera toutefois pas dans l'oubli de Stéphane, dont la mort se transforme en esthétique dans la mesure où elle marque profondément *Dancetaria* auquel il avait à moitié participé. Cet album devient donc l'album noir dont les titres prémonitoires, pour ne nommer qu'« Atomic Sky²⁵ » dont Stéphane lui-même débute l'écriture avec Nicola, sont marqués par la mort, chantés par un groupe qui se présente en longues robes noires sur scène, où la place de Stéphane reste vide devant des *fans* en pleurs. Résultat : des concerts qui ont quelque chose de messianique, rassurant, mystique et, surtout, rassembleur. C'est à partir de ce moment que le public d'Indochine participe pleinement à la démarche du groupe et, par conséquent, comme le processus d'écriture, la musique, les pochettes, les vidéoclips, devient un élément essentiel de l'œuvre. Sirkis souligne d'ailleurs l'importance du public lorsqu'il évoque « la première fois que je tombais dans le public, mais à l'envers ! Il faut une bonne dose de confiance, mais j'ai confiance

²⁵ Nicola Sirkis / J-P Pilot, Nicola Sirkis, « Atomic Sky », *Dancetaria*, Select Distributions, Format CD, 1999.

en eux. Je prends soin d'eux, ils prennent soin de moi²⁶ ». C'est aussi à ce moment, avec *Paradize*, qu'apparaît le fameux logo qui prend la forme d'une croix esquissée à coups de pinceau²⁷ et qui agit maintenant comme un signe reconnaissable par les *fans* initiés, à la manière d'un code secret. Des chansons comme « Le grand secret²⁸ » joueront sur la thématique de l'initiation en proposant un monde imaginaire où une voix féminine demande « Laisse-moi faire comme un garçon / Laisse-moi cette illusion / Laisse-moi être ton roi / [...] Laisse-moi être ta *croix* » (vers 9, 10, 11 et 23, nous soulignons). Il émane alors une nouvelle sorte d'engagement de la part du groupe qui se fait sous la forme d'un appel à une communauté qu'il a lui-même fabriquée et qui a même, dans l'album initial de cette période, *Dancetaria*, son propre manifeste dans la chanson « Manifesto (Les divisions de la joie²⁹)³⁰ » : « On deviendra ces divisions de la joie / On restera des armées de sang-froid / [...] Et on sera crucifiés nos bras en *croix* / [...] On méprisera l'empire américain » (vers 6, 8 et 30, nous soulignons). Finalement, Indochine consacre aussi le lien accru avec son public dans son ambition de faire le Stade de France en 2010. Avec ce projet, ils s'engagent à intégrer le public dans l'esthétique de leur performance scénique de façon plus directe à l'aide de la technologie³¹, en ayant comme but de placer le public, entouré de cinq écrans géants, au centre du spectacle. Ainsi, l'assistance est non seulement le spectateur privilégié de l'oeuvre qui lui est présentée, mais elle en fait aussi partie. Nous faisons alors face à un groupe transformé, restructuré par un renouveau et une maturité artistique et créative, mais aussi par un

²⁶ *Ibid.*, p. 192.

²⁷ Voir annexe 2.

²⁸ Nicola Sirkis / Nicola Sirkis, Olivier Gérard, *Paradize*, Sony BMG Music, Format CD, 2002.

²⁹ Outre l'allusion aux divisions de la joie faisant référence à une partie des camps de concentrations nazis, visant l'exploitation sexuelle des détenues, il est difficile de passer sous silence la référence au groupe Joy Division, dont le nom fût d'ailleurs controversé en raison de la référence historique. De plus, ce groupe est reconnu comme un initiateur de la *cold wave*, mouvement post-punk père du mouvement gothique actuel. Nous reviendrons sur ce mouvement dans le troisième chapitre.

³⁰ Nicola Sirkis / J-P Pilot, Nicola Sirkis, « Manifesto (les divisions de la joie) », *Dancetaria*, Select Distributions, Format CD, 1999.

³¹ Le groupe avait déjà fait cela, d'une certaine manière, en faisant monter les gens sur scène, par exemple. Une démarche d'ailleurs initiée par le mouvement *punk*.

renouveau émotionnel engagé, ainsi que la volonté de faire un deuil. Une évolution identitaire qui se fait en même temps qu'un tournant musical qui se rapproche d'influences plus rock et industrielles comme Placebo ou Marilyn Manson.

1.3 Problématique

En somme, nous venons de voir le parcours d'un groupe de musique influant par sa longévité, sa capacité à se réinventer et évoluer, au sein d'une identité déjà complexe, et qui fait l'objet de plusieurs ouvrages biographiques et journalistiques. Or, en plus de la consécration du groupe par la critique musicale dans un numéro hors-série du magazine *Rolling Stone* en 2010, son histoire, devenue presque mythique dans le monde francophone, fut explorée sous tous ses aspects et les textes des chansons ont déjà intéressé plusieurs journalistes. En 2011, Sirkis co-écrit avec une journaliste, Agnès Michaux, l'ouvrage *Kissing my song*, qui lève le voile sur les textes de l'ensemble des chansons d'Indochine et vient affiner les entreprises déjà semblables exécutées par Thierry Desaulles (*Indochine : L'ombre des mots*) ainsi que par Philippe Crocq et Jean Mareska (*Sur la muraille d'Indochine*). Par cet ouvrage, l'auteur-compositeur-interprète lie émotion, poésie, contexte et processus créatif à ses textes sans toutefois tomber dans l'analyse littéraire. *Kissing my song*, que nous considérons comme référence majeure dans notre étude, puisqu'il nous donne un regard privilégié sur l'oeuvre, suit la parution d'un ouvrage biographique complexe publié par un ami de longue date du groupe, Thierry Desaulles (*Indochine : L'ombre des mots*). Ainsi, sans toutefois faire office de référence scientifique, *Kissing my song*, nous permet de ponctuer notre étude à l'aide du regard de l'auteur-compositeur-interprète sur son oeuvre, mais aussi sur le comportement du chanteur de l'oeuvre qu'il a créé. Comment finalement aborder l'oeuvre d'Indochine en regard de nos préoccupations théoriques? Nous remarquons d'ailleurs que

chaque ouvrage consulté, même s'il n'est pas coécrit avec le groupe lui-même, en dresse un portrait très positif, peu importe la période. Ce phénomène traduit peut-être le respect silencieux qu'Indochine a toujours réussi à entretenir même chez les journalistes et les spectateurs qui détestaient leur musique, souvent d'ailleurs pour des raisons relatives à leur étrangeté³². Sinon, la lecture de plusieurs ouvrages biographiques et d'ouvrages journalistiques sur le groupe nous permet de constater que les auteurs se donnent comme mission principale d'offrir au lecteur des clefs pour l'interprétation des textes en regard de l'évolution du groupe. Ainsi, même si l'ouvrage *Kissing my song* ne se présente pas comme un ouvrage savant, il nous permet de recontextualiser la lecture des textes selon les visées de Sirkis. Malgré ces deux publications majeures faisant honneur au monument musical qu'Indochine est devenu dans le contexte francophone, il est par ailleurs flagrant de constater qu'aucun ouvrage de critique littéraire ou musicale ne fut consacré à ce groupe et à son évolution.

Comment, dès lors, comprendre le mécanisme par lequel la voix passe d'une naïveté amusante à ses débuts, pour ensuite prendre un ton rebelle et en arriver à une voix rassurante berçant le spectateur dans les derniers albums? Encore plus intrigant, comment ce ton engagé, inséparable du portrait que nous venons de dresser du groupe, fait-il de l'identité sexuelle et de la mise en scène du genre des catalyseurs privilégiés de cette poétique dans la mesure où elles articulent le rapport qu'entretient le chanteur avec sa propre sexualité? En effet, le chanteur tient dans « 3ième sexe » un propos quelque peu naïf et dansant sur la tolérance des différences sexuelles, tandis que « Candy prend son fusil » décrit une jeune fille guerrière qui invite à la rébellion et que « Le grand secret » propose l'initiation à un monde où la fille joue à être un

³² Par exemple, Delaume dépeint, dans *La dernière fille avant la guerre*, les préjugés homophobes entretenus par une certaine presse et par la majorité des adultes de son époque envers le groupe. La presse anti-Indochine de l'époque n'ayant pas été retenue par la postérité dans l'imaginaire social, nous ne nous attarderons pas sur ces articles négatifs dans notre mémoire puisque nous considérons cette haine comme une simple réaction de défense envers l'étrangeté du groupe. Ce qui en fait finalement un facteur important dans l'engagement de la poésie d'Indochine.

garçon et le garçon joue à être la fille. Ce constat nous mène à poser l'hypothèse comme quoi la construction identitaire, qui résulte de l'évolution du rapport entre le chanteur et sa sexualité, se produit indissociablement d'un apprentissage de l'identité sexuelle par un jeu basé sur la maniabilité du genre. Mais que faire avec ce filon poétique et comment se lie-il avec le fond engagé indéniable des chansons du groupe? Avant de se concentrer sur l'œuvre en tant que telle, posons quelques *a priori* théoriques qui nous seront nécessaires pour comprendre toute la complexité de la problématique que nous nous apprêtons à développer.

1.4 Cadre théorique : les *gender studies*

Puisque notre intérêt gravite autour de l'identité sexuelle comme problématique textuelle et interprétative, posons d'entrée de jeu que nous considérons l'identité sexuelle comme un état à double composante où cohabitent le genre sexué³³ et le sexe biologique. Cette idée se base sur les travaux de Judith Butler, auteure de *Gender Trouble*³⁴, ouvrage fondateur des *gender studies*. Nous retiendrons de Butler que l'identité sexuelle est socialement construite et malléable puisqu'elle renferme une distinction entre le sexe biologique et le genre sexué qui correspond à certaines caractéristiques socialement définies et reconnaissables. Par exemple, le fait qu'une femme porte une robe est associé au genre féminin. Cependant, Butler, comme nous le ferons aussi dans nos analyses, s'intéresse à la manipulation de ces codes sociaux qui peut correspondre, par exemple, au fait qu'un homme porte une robe.

L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la

³³ Nous traduisons ici l'expression *gender* utilisée par Butler et que nous expliciterons dans cette section. La traduction, que nous utiliserons tout au long du mémoire, semblait nécessaire afin d'alléger le texte. Nous considérons toutefois que le terme *gender* est difficilement traduisible puisque le mot « genre » en français peut être ambigu.

³⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005, 280 p.

façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable [...] Le genre est aussi une norme que l'on ne parvient jamais à interioriser; l'« intérieur » est une signification de surface et les normes de genre sont au bout du compte fantasmatiques, impossibles à incarner³⁵.

En ce sens, le genre consiste en une identité sociale illusoirement stable et conforme puisqu'elle se base sur une composition d'expressions extérieures tout à fait modifiables selon la volonté de l'individu. Ainsi, la dimension malléable et interprétative du genre sexué en fait une thématique privilégiée et incontournable pour le médium de la chanson, d'autant plus qu'elle est doublée par un intérêt esthétique d'Indochine. Or, si le genre sexué est socialement construit et semble la plupart du temps stable et conforme, c'est qu'il est soumis au regard régulateur d'une société hétéro-normative. Loin de simplement considérer la relation sexuelle comme strictement réservée à un couple formé d'un homme et une femme, l'hétéro-normativité inclut aussi la distinction nette entre les deux sexes. Il découle de cette logique la nécessité pour chacun des sexes d'entretenir son identité respective et reconnaissable. Cette assignation des identités et des rôles sexués relève par conséquent d'un certain contrôle social que le sujet peut décider de respecter ou non. Judith Butler dira que déroger de son identité sexuelle socialement construite est une manière de « rater » son genre sans la connotation négative du mot. Elle explique aussi que le fait de « rater » son genre permet à chaque fois une redéfinition des frontières entre les identités sexuelles, qui pourraient ainsi devenir de plus en plus floues. Bref, « rater » le genre que la société nous assigne constitue en ce sens un véritable geste politisé puisque le sujet s'insurge contre un certain contrôle social : « Il convient précisément de chercher les possibilités de transformer son genre dans le rapport arbitraire entre de tels actes, dans l'échec possible de la répétition, toute déformation ou toute répétition parodique montrant combien l'effet

³⁵ *Ibid.*, p. 265.

fantasmatique de l'identité durable est une construction politiquement vulnérable³⁶ ». Il en devient donc nécessaire de prendre en compte la dimension politique d'une mise en scène du genre sexué, laquelle constituera, de ce fait, l'un des fondements de notre piste d'analyse sur l'évolution du rapport entre le chanteur et sa sexualité.

Nous considérerons aussi, dans le cadre qui est le nôtre, que le féminin et le masculin correspondent à des identités socialement construites et malléables en plus d'être intrinsèquement liées au sexe biologique qui prescrit une dimension active ou non de l'identité sexuelle³⁷, celle-ci pouvant être suivie ou non. Nous ajouterons aux bases théoriques de Butler l'idée que le corps, bien que possédant un sexe par définition, n'est pas sexué par défaut. En ce sens, il le devient lorsque l'individu prend conscience de son sexe biologique ainsi que du modèle identitaire qu'il impose. Une telle idée ne va pas sans rappeler *À ciel ouvert* de Nelly Arcan, roman où l'auteure fait du corps-sexué une véritable esthétique : « Les Femmes-vulves sont entièrement recouvertes de leur propre sexe, elles disparaissent derrière³⁸. » C'est dans cette même logique que nous posons qu'il existe, dans les chansons d'Indochine, un moment où le sujet en construction de l'identité en devenir prend conscience de son sexe et du sexe de l'autre, ce qui fait en sorte que l'identité sexuelle devient partie intégrante, voire majoritaire, de l'identité en construction.

Virginie Despentes, auteure importante de la pensée féministe contemporaine, nous aide à affiner cette perspective en suggérant que la remise en question des idées sur l'identité sexuelle

³⁶ *Ibid.*, p. 265.

³⁷ Nous faisons ici dialoguer les théories de Butler et une conception plus freudienne de l'identité sexuelle. En effet, Freud pose que « [...] quand vous dites masculin, vous pensez en général "actif", et quand vous dites féminin, vous pensez "passif". Or, il est exact qu'il existe une telle relation. La cellule sexuelle masculine est activement mobile, va trouver la cellule féminine et celle-ci, l'ovule, est immobile, passivement dans l'attente. Ce comportement des organismes sexuels élémentaires est même le modèle du comportement des individus sexuels dans le commerce sexuel. Le mâle poursuit la femelle dans le but de la réunion sexuelle, il l'attaque, pénètre en elle ». (Sigmund Freud, « Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse », *Nouvelles conférences – La féminité*, traduit de l'allemand par Rose-Marie Zeitlin, Paris, Gallimard, p. 153-154)

³⁸ Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, p. 99.

préconstruite constitue une manière de subvertir certains présupposés du discours social ou même de poser les bases d'une action politique³⁹. Or, pour elle, « le féminisme est une aventure collective, pour les femmes, pour les hommes, et pour les autres. Une révolution, bien en marche. Une vision du monde, un choix. Il ne s'agit pas d'opposer les petits avantages des femmes aux petits acquis des hommes, mais bien de tout foutre en l'air⁴⁰ ». Voir dans l'identité sexuelle une tension fondamentale de l'oeuvre d'Indochine ferait de celle-ci, à en croire Despentes, une œuvre féministe au sens contemporain du terme. Ainsi, nous retiendrons particulièrement l'idée d'une « aventure collective », qui s'avère significative dans la mesure où la cantologie suggère - comme on le verra sous peu - que la chanson n'existe qu'en relation avec un public réceptif. En effet, ce n'est pas tout d' « affirmer l'identité ou fonder une politique sur l'identité [...] c'est poser une revendication quelque part et devant quelqu'un. Ce qui semble le plus pertinent ici, ce ne sont pas seulement les termes par lesquels on s'adresse à quelqu'un, mais le mode de l'adresse elle-même⁴¹ ».

Nous constatons donc qu'il est impensable de séparer la mise en scène du genre sexué dans les textes des chansons d'un impact dans l'imaginaire social, d'autant plus que les chansons impliquent, par l'entremise des concerts et des vidéoclips, une mise en scène d'un corps reflétant les caractéristiques de l'identité sexuelle⁴² devant un public par des stratégies facilement travestissables (la voix, les mouvements, etc.) Sans insister prématurément sur le genre de la chanson, citons avant tout Dominique Maingueneau qui postule, dans son ouvrage *Le discours*

³⁹ Virginie Despentes, *King kong théorie*, Paris, Le livre de poche, Grasset, 2006.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁴¹ Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, p. 283.

⁴² Lorsque nous utilisons cette expression, nous faisons référence aux composantes de la vie sexuelle d'un individu qui forment un ensemble hétéroclite propre. L'identité sexuelle est donc composée du sexe biologique, du genre sexué socialement construit, de l'orientation et des préférences sexuelles, du rapport de l'individu avec son sexe et le sexe d'autrui, ainsi que tout comportement social (rôle) attribuable au sexe.

*littéraire : paratopie et scène d'énonciation*⁴³, que l'*ethos* correspond à la manière de présenter un discours et que, selon elle, cette attitude qui accompagne l'expression joue un rôle primordial dans son impact dans le discours social :

Au-delà de la rhétorique [d'Aristote], dès qu'il y a énonciation quelque chose de l'ordre de l'*ethos* se trouve libéré : à travers sa parole un locuteur active chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de lui-même [...] nous optons [alors] pour une conception plutôt « incarnée » de l'*ethos*, qui dans cette perspective, recouvre non seulement la dimension verbale, mais aussi l'ensemble des déterminations physiques et psychiques attachés au « garant » par les représentations collectives. Celui-ci se voit ainsi attribuer un *caractère* et une *corporalité* [ce qui correspondrait, dans notre contexte, à l'identité du chanteur liée à la mise en scène du genre sexué], dont le degré de précision varie selon les textes. Le « caractère » correspond à un faisceau de traits psychologiques. Quant à la « corporalité », elle est associée à une complexion physique et à une manière de s'habiller⁴⁴.

Or, cette notion rejoint l'idée que la façon d'interpréter le texte chanté est partie intégrante de l'impact de son contenu. Bref, la chanson devient un lieu privilégié quant à l'étude de la mise en scène du genre sexué, sollicitant elle-même une mise en scène et une performance lors de son interprétation. Ceci ne va pas sans rappeler l'idée du projet collectif souhaité par Desportes qui suggère qu'il y ait un appel à la participation lors d'une remise en question du genre sexué. Nous supposons de ce fait une réponse, littérale ou suggérée, du public réel ou anticipé des chansons d'Indochine. Ainsi, non seulement la voix, le ton et les mots utilisés font partie de l'*ethos*, mais l'identité de l'énonciateur et son attitude générale également. Ce postulat nous permet alors d'explorer des liens solides entre un texte, son sens et son interprétation tout en légitimant l'étude du chanteur, dont nous verrons la définition dans la prochaine partie, et de sa mise en scène du genre sexué, par la façon dont il incarne ses paroles, lieu où s'articule le rapport qu'il entretient avec son propre corps. Bref, tout comme la façon de transmettre un texte joue beaucoup sur son

⁴³ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Éditions Armand-Colin, Coll. U lettres, 2004.

⁴⁴ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 207. Nous commentons.

impact potentiel dans le discours social, la façon d'interpréter un texte chanté joue aussi beaucoup sur la perception de son contenu et son éventuel impact dans la société.

1.5 Méthodologie : la cantologie

Puisque nous nous attaquons à un genre multiple et difficile à cerner, il serait incomplet de se limiter à clarifier notre problématique centrale sur les identités sexuelles sans poser les délimitations de son expression médiatique. En d'autres mots, après avoir défini les modalités d'interprétation du fond, précisons celles ayant trait à la forme. Posons avant tout, en considérant que nous avons déjà explicité l'importance de l'expression du texte et de sa réception, que les études cantologiques⁴⁵ suggèrent que le public auquel s'adresse la performance chantée est, avec le chanteur et le canteur⁴⁶, l'un des piliers de la trinité créatrice du genre de la chanson. Ainsi, lors de nos analyses, nous retiendrons non seulement qu'il existe trois entités sémantiques prioritaires en chanson, soit la performance, le chanteur et le canteur, mais que la notion de processus créatif est primordiale dans la mesure où elle prépare l'expression du texte. En ce sens, non seulement les études cantologiques nous aident à situer le rôle primordial de Sirkis en tant qu'auteur-compositeur-interprète, mais elles nous permettent aussi de comprendre que les bases de l'actualisation de la chanson reposent sur le public qui assiste à la performance du canteur incarné par le chanteur. Prenons le temps ici d'insister sur la dissociation entre le canteur (narrateur de la chanson) et le chanteur (Sirkis). En effet, malgré que la frontière soit souvent floue entre les deux instances, notre mémoire repose sur le lien entretenu par la poétique des chansons, et donc des

⁴⁵ Stéphane Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'art du temps de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les belles lettres/presses Universitaires de Valenciennes, Cantologie/6, 2008.

⁴⁶ L'interprétation est performée par un chanteur, soit l'individu qui chante, qui joue le rôle du canteur de la chanson. Selon Hirschi, le canteur peut être comparé au narrateur d'un roman.

mots chantés par un chanteur, avec la thématique sexuelle, et non sur le processus créatif de Sirkis lui-même. Précisons aussi que ce n'est pas le public en tant qu'audience dans une salle qui nous intéresse, mais bien sa définition implicite dans les chansons du groupe ainsi que les réactions présumées de celui-ci à l'écoute des morceaux ou du visionnement des clips.

Les bases de la compréhension du mécanisme de la chanson comme expression d'un contenu étant posées, attardons-nous maintenant à la question du découpage méthodologique des différents médias qui dialoguent au sein de l'expression chantée. À ce sujet, puisque que la chanson est un genre intermédial, elle doit être considérée dans l'ensemble de sa complexité et de sa diversité⁴⁷. Nous adapterons ce point de vue à notre démarche dans la mesure où nous analyserons les textes des chansons comme nous le ferions avec un poème, mais en considérant les impacts des différents médias sur les textes. Connaissant déjà les avancées suggérées par le domaine des études cantologiques, nous tâcherons de tenir compte de ces travaux tout en nous concentrant sur notre problématique qui, étant liée au genre et à l'identité, privilégie quasi obligatoirement les paroles et les images, celles-ci étant davantage genrées que la musique. Ainsi, le chanteur devient celui qui actualise les images évoquées par les textes, souvent en jouant les personnages évoqués dans les chansons, ce qui justifie par le fait même la place centrale qu'il occupe dans nos analyses. Finalement, mentionnons que nous considérerons les albums comme nous le ferions avec un recueil de nouvelles ou de poèmes, soit une œuvre regroupant des chansons dans une logique poétique commune et que les pochettes, comme les vidéoclips, constituent des mises en images de l'univers à décoder dans les textes. Cependant, bien que nous évoquerons quelque fois le contexte de l'album pour parler de certaines chansons, c'est bien la

⁴⁷ Andrea Oberhuber, « La chanson, un genre intermédial », Doris G. Eibl, Gerhild Fuchs et Birgit Mertz-Baumgartner (dir.), *Cultures à la dérive – cultures entre les rives. Grenzgänge zwischen Kulturen, Medien und Gattungen. Festschrift für Ursula Moser-Mathis zum 60. Geburtstag*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010, p. 273 à 292.

division par périodes qui nous semblait la plus appropriée pour la mise en évidence de la problématique de l'identité sexuelle dans l'ensemble de l'œuvre. Pour ce qui est de la musique, nous la considérons comme une création parallèle au texte, mais qui n'existe que dans la mesure où les deux modes d'expressions se croisent et interagissent dans une seule et même portée. En ce sens, Sirkis définit pour nous l'importance de la musique dans son œuvre : « C'est difficile d'expliquer la naissance d'une chanson. Avant, il n'y a rien, quelques accords, quelques climats et après ça devient un truc où chaque mot est une émotion posée sur la note⁴⁸. » De ce fait, la musique sous-tend le texte, mais le texte peut aussi relayer l'atmosphère mise en place par la musique.

1.6 Plan du mémoire

Compte tenu de ce qui précède, le mémoire sera divisé en trois sections, représentant chacune un moment poétique du groupe auxquels correspondent, *grosso modo*, à une décennie. En effet, en considérant l'importance marquée du contexte d'écriture et du processus créatif de chaque période par Sirkis lui-même, nous avons constaté, comme le résumant les étapes de la carrière du groupe, que la première période s'étend sur les albums *L'aventurier* (1982), *Le péril jaune* (1983), *3* (1985) et *7000 danses* (1987). Cette première décennie correspond à une attitude naïve vis-à-vis l'identité sexuelle et la conception du genre, que nous associons à une voix cantrice d'enfant et où se retrouvent privilégiées les thématiques de la tolérance et du mystère de la sexualité. En ce sens, le style fait appel à un univers évoquant un son très rythmé, ce qui donne des morceaux dansants, simples, légers et joyeux. Se présente ensuite la deuxième période qui s'étend sur les

⁴⁸ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 167.

albums *Le baiser* (1990), *Un jour dans notre vie* (1993) et *Wax* (1996), beaucoup moins calme où une voix adolescente appelle à la découverte et l'exploration de son identité sexuelle à construire entre l'affirmation de soi et la rébellion. Ancrées dans un univers qui se rapproche de plus en plus de la réalité, les chansons proposent de nombreuses remises en question sur des morceaux dansants, cette fois beaucoup plus complexes, techniques et affirmés qui ne vont pas sans rappeler le rock des années 60. Finalement vient une troisième période, s'étendant sur les albums *Dancetaria* (1999), *Paradize* (2002), *Alice and June* (2005) et *La république des météors* (2009), mais qui n'inclut pas l'album *Black city parade* (2013), paru lors de la rédaction du mémoire. Cependant, nous aborderons cet album dans la conclusion, puisque nous considérons qu'il marque le début d'une quatrième période pour le groupe. Ceci étant dit, la troisième période d'Indochine affiche une voix beaucoup plus mature, pas tout à fait adulte, entre consolidation identitaire et voix paternelle où s'expriment les thématiques de l'affirmation et de l'initiation. C'est donc sur un ton beaucoup plus grave et philosophe que la voix poétique s'affirme par un lyrisme rassembleur au son des guitares électriques. Considérant l'identité propre de la poésie du groupe dans chaque période, nous postulons que les voix d'enfant, d'adolescent et de jeune adulte se superposeront à un univers thématique et musical également propre à chaque période.

Pour ce qui est du corpus, les chansons furent choisies pour leur texte tenant un propos explicite sur la problématique des identités sexuelles, propos que nous mettrons en parallèle avec la représentation en vidéoclip lorsque ce sera nécessaire. C'est d'ailleurs ce premier survol de l'œuvre qui nous a poussé à poser qu'il existe une évolution du rapport à la sexualité dans l'œuvre et que l'articulation des différentes perceptions du chanteur sur sa propre sexualité correspond à celle d'un être humain, de l'enfance à l'âge adulte. Aussi, nous adopterons une perspective d'ensemble, tout en faisant référence à la place que prend chaque chanson dans la

poétique générale de l'oeuvre ou, quand ce sera nécessaire, dans l'ensemble de l'album dont elle fait partie. Notre démarche sera donc inductive, procédant selon une sélection préalable du corpus, lequel sera évalué selon une grille d'analyse que nous aurons élaborée⁴⁹. Pour ce qui est de l'étude des vidéoclips, nous prendrons pour modèle le mémoire de maîtrise de Véronique Demers⁵⁰, chercheuse en communication, qui pose que :

Pour construire le sens, le langage prend diverses formes. [...] le vidéoclip, rassemble les langages télévisuel (des points électroniquement produits sur l'écran), musical (des notes de musique), corporel et d'expression faciale (les mouvements du corps et du visage) et écrit (les paroles de chansons). Par ces pratiques signifiantes, il est indéniable que le vidéoclip renferme maintes représentations, notamment du genre masculin⁵¹.

De plus, nous retiendrons l'importance de distinguer le fond et la forme des œuvres audiovisuelles en plus de l'attitude des personnages, de l'environnement, des interactions et des éléments techniques. Cependant, bien que la grille d'analyse du mémoire de Demers comprenne aussi le texte de la chanson, nous réserverons une section plus importante de la grille pour l'analyse littéraire du texte chanté selon la thématique des identités sexuelles. Pour ce qui est de l'étude des textes, précisons que notre démarche s'intéresse à la relation qu'entretient le texte avec la performance, la musique et les autres médias, et considère en ce sens que Nicola Sirkis écrit ses textes de chansons dans la même logique que le ferait un poète. Plus précisément, à partir de fragments recensés dans un carnet, l'auteur écoute la musique qui agit comme un stimulus émotionnel, ce qui le pousse à mettre tel ou tel mot sur telle ou telle note. Dans cette perspective, il sera révélateur de voir comment la forme musicale vient relayer le fond textuel qui la précède et lui donne sens. Finalement, nous anticipons, considérant le penchant de Sirkis pour

⁴⁹ Annexe 1

⁵⁰ Véronique Demers, « La représentation de la masculinité dans les vidéoclips de musique populaire: Le code visuel et l'expression de la vulnérabilité masculine » [Ressource électronique], Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2009.

⁵¹ *Ibid.*, p. 6.

la littérature, que ces influences seront centrales dans la compréhension du processus créatif des chansons relatives à chaque période. Résumons en disant que nous postulons que les trois périodes du groupe que nous avons ainsi distinguées et la poétique qui en découle correspondent *grosso modo* à l'évolution de la maturité d'un être humain face à sa propre sexualité : la naïveté (enfance), la prise de conscience (adolescence) et la prise de position (maturité). Nous nous demanderons alors si cette évolution et le rapport qu'elle entretient avec la poétique du groupe impliquent une signification précise.

Chapitre 1 : L'enfance, du punk à la new wave

La parution, en 1981, du premier *single* intitulé « Dizzidence Politik¹ » jusqu'à l'album *7000 danses* (1987), marque la première décennie et première ère d'un groupe à l'origine d'une œuvre complexe au succès retentissant. Nous avons vu en introduction que le titre de ce morceau annonce un groupe en guerre contre l'ordre établi dans un contexte sociopolitique propice à l'expression de la jeunesse². Nous verrons qu'Indochine se situe dans l'expression même de cette nouvelle tendance, qui place les jeunes comme public cible, et cette idée joue aussi un grand rôle dans leur processus créatif. Mais quel lien entre le *punk* et la *new wave* dans les influences du groupe? En fait, les deux mouvements musicaux ne sont pas très éloignés l'un de l'autre. Si c'est le *punk* qui a donné à cette génération le goût d'attraper des guitares, la *new wave* « [...] shared punk's energy but tempered its vitriol with more accessible and novel songwriting sprinkled with liberal doses of humor, irreverence, and irony³. » En d'autres mots, la musique *new wave*, tout en étant elle-même issue d'une pensée engagée, a quelque chose de léger par son versant positif qui privilégie l'humour, l'ironie, le déguisement et la mise en scène. On pourrait même dire que tout ce mouvement musical moderne se situe fondamentalement dans le jeu puisque la *new wave* est une « music to which you can dance and think, think and dance, dance and think, ad infinitum⁴. » Bref, il est inévitable de conclure que l'une des caractéristiques principales de la *new wave*, aussi

¹ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « Dizzidence politik », *L'aventurier*, Ariola Record (BMG international), Format CD, 1982.

² Dans cette introduction, nous évoquons la jeunesse comme un état étroitement lié à l'enfance et non un simple qualificatif évoquant vaguement l'âge d'un individu. En d'autres mots, la jeunesse implique, dans ce chapitre, un stade de l'apprentissage humain se situant avant l'adolescence puisque celle-ci correspond, dans notre étude, à un état où l'individu essaie consciemment de s'éloigner de la jeunesse insouciant pour s'approcher d'un état plus critique et problématique du processus identitaire. Bref, selon cette conception, notre deuxième chapitre, centré sur l'adolescence, s'intéresse à une voix poétique beaucoup moins naïve.

³ Theo Cateforis, *Are we not New Wave? Modern Pop at the turn of the 1980s*, University press of Michigan, 2011, p. 2.

⁴ Ken Tucker, « Africa calling : Review of Talking Heads *Remain in Light* », *Rolling Stone*, 11 Décembre 1980.

entretenu par Indochine à ses débuts, c'est sa jeunesse, son humour et sa naïveté⁵. En ce sens, il est toutefois important de noter qu'Indochine se démarque, d'une certaine façon, des influences *New Wave* classiques (Depeche mode, The Cure...) puisque le groupe laisse de côté, pour l'instant du moins, le côté sombre et mélancolique de ce mouvement néo-romantique que l'on pourrait poser comme une voix issue d'un certain mal du siècle. Par conséquent, Indochine ne se situe pas comme l'enfant de ces *dandys* nouveau genre inspirés de David Bowie, mais saura se réapproprier leur son afin de devenir les créateurs d'une *new wave* beaucoup plus colorée, porteuse d'une image plus positive que torturée. De ce fait, Indochine saura, de par son appropriation du mouvement *punk* et son détournement positif de la culture *new wave*, se développer une personnalité unique qui tirera le meilleur de ces deux racines musicales. Plus précisément, l'artifice, le synthétique et le jeu issus du mouvement *new wave* permettront de donner une tonalité joyeuse à l'arrogance issue du *punk* dans les premières chansons. Cette identité hybride impliquera une approche de la chanson très enfantine, naïve, spontanée, mais tout de même bien en selle sur une trame poétique qui implique de se positionner en réaction aux groupes déjà populaires.

Si le groupe construit son identité au rythme des déhanchements *new wave* et des cris du cœur issus du *punk*, il ne faut pas perdre de vue que ces deux mouvements sont aussi constitués d'une véritable image fabriquée qui permet aux différents *fans* de se reconnaître et d'afficher leur adhérence à un ensemble culturel sous-tendu par ces courants musicaux. C'est dans cette situation que le groupe proposera un premier nœud sémantique en confrontant leurs influences légères et éclatées à leur profondeur intellectuelle qui commence à vouloir se faire une place dès le second album. À ce sujet, Indochine estimera rétrospectivement que son image n'était pas autant réussie

⁵ « This transitory historical period [...] held a particular fascination for those at the turn of the 1980s who found in its modern "space race" fixations and utopian suburban depictions a humorously naive vision of the future [...] ». (Theo Cateforis, *op. cit.*, p. 98.)

dans cette première période qu'elle ne le sera au début des années 2000 : « La jolie image n'était pas nécessairement la plus intéressante et c'est pour cela qu'on ratait tous nos clips : au lieu d'utiliser nos conflits, de faire ressortir notre caractère torturé, on avait des clips de garçons coiffeurs! Il y avait quelque chose à faire dans le visuel qui n'avait pas été fait⁶ ». Au-delà de l'image, le rapport à cette musique est indissociable de la jeunesse dans la mesure où elle agit comme un arrière-plan aux jeux de mots⁷ et constitue, par le fait même, un lieu d'expérimentation artistique. D'autant plus que l'instrument de prédilection de ce nouveau son moderne est le synthétiseur, équivalent de l'artifice au niveau musical comme le costume l'est au niveau visuel. Il n'en reste pas moins qu'au-delà d'une profondeur intellectuelle qui reste à démontrer, le groupe privilégie alors un *ethos* enfantin, ce qui nous permet de poser, avec du recul, que c'est ainsi que le groupe réussit à parler aux jeunes de ce qui les préoccupent⁸. Ainsi, à l'image d'un jeune écrivain, Sirkis entre dans l'aventure Indochine avec quelques textes teintés de ses influences, mais sans avoir la maturité pour intégrer ses lectures à son propre art. Ceci révèle une certaine immaturité au sein même du processus créatif, déjà posé comme issue d'une volonté d'expression de la jeunesse, et nous permet d'instaurer – en guise de grille de lecture – l'enfance comme concept où cette première période prend racine.

À cette identité s'ajoute, comme peut-être suggéré au préalable par des idoles comme Patti Smith et Bowie, une attitude androgyne qui accompagne leur image naïve, ce qui donne une impression (et expression) ludique de la sexualité⁹. En effet, l'androgynie suggère une

⁶ Jean-Éric Perrin, *Indochine : Le livre*, Paris, éditions du chêne, 2010, p. 53.

⁷ Par jeux de mots, nous ne faisons pas référence à l'expression figée qui implique nécessairement des jeux de sens dans le but de faire rire, mais littéralement du jeu avec les mots dans le contexte de la création littéraire.

⁸ Car il est impossible de faire de la musique *new wave* si on est « [...] too adult, presenting a luxuriant lifestyle of money, status, and leistung that was unapproachable to a younger generation. » (Theo Cateforis, *op. cit.*, p. 60)

⁹ D'ailleurs, la chanson « Troisième sexe », hymne de l'album 3, est inspirée directement de cette attitude sexuée ambiguë de ces idoles. Le 3 évoquant à la fois l'équilibre au sein même de la pluralité, mais aussi l'appel à la remise en question d'une situation binaire. Ici, le titre de cet album renferme l'essentiel du questionnement envers l'identité dans cette période. Cette précision sera d'autant plus vraie lorsque nous verrons, un peu plus loin dans

dissociation du sexe biologiquement conçu et du sexe socialement construit que le sujet peut modifier à sa guise et selon ses fantaisies jusqu'à ce que les traces d'une identité traditionnellement reconnaissable n'existent plus. Or, l'identité sexuelle devient un lieu de création où l'imagination prime, ce qui lie indéfiniment l'attitude juvénile, la création artistique et le rapport à la sexualité. Comme pour tous les « jeunes cons » (Sirkis), la sexualité se présente, dans les chansons de cette période, comme une rumeur omniprésente, mais dont le concept n'est pas maîtrisé. Il en ressort un effet général de pudeur doublé d'une volonté ferme de découverte. De plus, nous avons vu que les racines *new wave* du groupe influencent aussi sa vision de la sexualité qui est souvent présentée comme onirique, androgyne ou asexuée.

Considérant que la période de l'enfance, en regard de son attitude naïve générale liée à une conception de la musique, de la création artistique et de la sexualité, agit comme un moteur référentiel aux premières chansons du groupe, nous allons suivre, dans le cadre de ce chapitre, une piste de lecture originale en liant celle-ci aux caractéristiques de la comptine et du conte pour enfants. Nous verrons donc, *a priori*, comment les chansons de la période initiale exploitent la sonorité et la structure de la comptine, genre entre le littéraire et la musique qui se base sur le jeu, afin de questionner des associations préétablies dans la condition généralement acceptée des genres sexuels. Nous verrons ensuite comment le genre du conte est exploité dans ses caractéristiques formelles afin de traiter du thème de la sexualité qu'il s'attarde à mettre en images pour en atténuer la vulgarité potentielle. Dans cette section, nous superposerons quelques aspects du conte traditionnel épique et de la bande dessinée. En effet, nous avons vu que l'image du groupe, dans ses vidéoclips, se révèle, de leur propre aveu, ratée. Par conséquent, l'étude de l'image du groupe appelle surtout la prise en compte d'influences indirectes, dont la bande dessinée. C'est pourquoi nous laissons de côté l'étude plus approfondie des vidéoclips qui sera

ce chapitre, la chanson « Canary bay ».

plus importante dans les chapitres à venir. Nous concluons cette portion de notre réflexion à l'aide de la chanson « La chevauchée dans les champs de blé¹⁰ » de l'album *7000 danses*, que nous considérons comme l'album transitoire entre la période de l'enfance et la suivante, étudiée dans le prochain chapitre, et qui renvoie à l'adolescence.

1. La comptine ou le questionnement par le jeu

Il semble impossible de présenter l'œuvre d'Indochine sans parler de leur tendance à jouer avec les mots, en considérant que cette tendance est toutefois moins habile lors de la période initiale du groupe. En effet, les derniers albums nous proposent des sonorités dont le double sens ne peut parfois être perçu que suite à un travail analytique approfondi de l'auditeur¹¹ (ou, dans le cas des vidéos, du spectateur), ce qui prouve une certaine dextérité littéraire et une volonté d'offrir une œuvre intermédiaire. Les premiers albums, quant à eux, présentent des vers et des rimes simples, à la limite de l'insignifiance, qui reflètent cette absence de message revendiquée par Sirkis lui-même¹². C'est en se questionnant en regard de leur approche de la musique, entre la naïveté *new wave* et l'aspect provocateur du *punk*, que nous avons compris que les jeux de rythme et de sonorité que nous verrons dans ce chapitre, et que Sirkis qualifie pourtant d'enfantins, ne pouvaient pas être totalement naïfs puisqu'existant dans cette tension poétique. Dans cette perspective, un rapprochement avec les genres littéraires adressés aux enfants, tout

¹⁰ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « La chevauchée dans les champs de blés », *7000 danses*, Avrep, Format CD, 1987.

¹¹ Évoquons brièvement un exemple tiré de l'album *Alice and June* (2005), dans la chanson « Les portes du soir » : « Est-ce que tu connais les portes du soir / Qui font pleurer l'intérieur des filles les jambes écartées / Les yeux qui brillent » (vers 1, 2, 3). Dans cette première strophe, la voix du texte laisse planer le doute sur le sens du texte puisque l'on pourrait penser qu'il s'agit d'une jeune fille qui pleure ses émotions, image commune d'un enfant seul dans son lit la nuit, mais le dernier vers laisse entendre qu'il pourrait aussi s'agir d'un orgasme.

¹² Évoquons, en opposition avec notre dernier exemple, de l'album *3* (1985), la chanson « Trois nuits par semaine », qui reprend sensiblement le même thème que notre exemple précédent, mais d'une façon beaucoup plus ludique : « Mais trois nuits par semaines / C'est sa peau contre ma peau / Et je suis avec elle / Mais trois nuits par semaine, mais bon dieu, qu'elle est belle » (vers 1 à 4).

particulièrement celui de la comptine, nous a fait prendre conscience d'un mécanisme de création littéraire hors du commun dans les premières chansons du groupe. Dans ce chapitre, nous espérons donc comprendre la mécanique, que nous considérons comme cruciale, du genre de la comptine en regard du traitement de la problématique du genre sexué, lors de ce premier stade de création d'Indochine, puisqu'elle nous permet de mieux en comprendre la portée.

1.1 Problématique du sens

Posons avant tout que beaucoup des chansons d'Indochine ne pourraient être bien comprises sans noter leur dimension de critique sociale¹³. Dans le cas de la chanson « Kao Bang¹⁴ », sa création émerge directement d'un certain traumatisme relié à la guerre du Vietnam :

Ce que j'avais en tête, c'était cette photo d'une petite fille nue, hurlant de douleur [...] Et puis, dans l'intensité atroce de cette image, c'est le nom de la bataille de Kao Bang qui est venu, je ne sais vraiment pas pourquoi. Je me souviens juste que je ne trouvais pas de mélodie-voix, alors je me suis mis à scander ce nom sur la musique [...] Il y avait aussi dans mon esprit les photos terribles liées à ce conflit, les enfants brûlés au napalm, les bonzes qui s'immolent par le feu... C'était le décor de mon enfance, cette guerre, la contestation, et j'avais été profondément marqué par tout ça¹⁵.

Ainsi, Sirkis mettra à profit, dans cette chanson en particulier, une valorisation du jeu et de la sonorité au lieu de décrire la simple réalité qui se révèle pourtant être le point de départ créatif. Tout au long de cette chanson, l'auteur passera à côté de cette réalité fatale qui l'inspire en faisant de cette jeune fille victime de la guerre une vraie guerrière par les jeux de sonorité et de sens issu d'associations inattendues : « La petite fille est une guerrière / Elle joue à ce qu'il ne faut pas faire / [...] Avec son sabre attaque les cavaliers » (vers 1 à 3). Nous notons dans ces

¹³ Le groupe en a fait la récente démonstration avec une chanson du dernier album *Black city parade* (2013), inspirée du printemps érable québécois, « Le fond de l'air est rouge ».

¹⁴ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « Kao Bang », *Péril jaune*, BMG international, Format CD, 1983.

¹⁵ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *Kissing my song : textes et conversations*, Paris, Flammarion, 2001, p. 51 à 53.

premiers vers, et ce sera le cas dans presque toute la chanson, que le sens se crée par l'association entre deux objets situés à l'opposé de chaque vers, ce qui nous donne : petite fille/guerrière, jouer/interdit, petite fille (sous-entendu par le mot « son »)/attaque. Par le fait même, l'abandon de la réalité qui confère, dans la convention de la représentation du genre féminin, à la jeune fille le rôle de victime permet au texte d'en faire un agent actif. Ce revirement de rôle vient alors, d'emblée, brouiller les pistes des références normatives du genre sexué où le sexe féminin arbore un rôle traditionnellement passif. Ce processus créatif ne va pas sans rappeler celui de la comptine. Marie-Paule Lajeunesse¹⁶, dans son article « L'enfant et le texte ludique », fait rapport d'un exercice de création littéraire par la comptine effectué avec des enfants et explique parfaitement ce phénomène de détournement de la réalité par le point de départ sonore et rythmique de la création. Elle note que, les enfants, étant par définition en apprentissage du rapport qu'ils entretiendront avec la société qui les entourent, « ont évité la description de la simple réalité et ont tenté de "penser à côté" en plaçant chacun des personnages hors des sentiers battus, à degrés divers, bien entendu. Sans se livrer à une analyse savante [...] l'enfant cherche plutôt le dépaysement et s'amuse vraiment à créer des mots à partir des mots pour le plaisir de la syllabe autant que pour celui de la sonorité » (p. 47). C'est exactement ce qui se passe dans « Kao Bang¹⁷ », où une petite fille se voit transformée en personnage marginal, dépayasant et incarnant le plaisir de la sonorité par son nom. On remarque aussi que le texte est construit sur une suite de rimes pauvres, autre caractéristique de la création de la comptine par des enfants notée par Marie-Paule Lajeunesse. Cependant, si certaines rimes sont, bien que pauvres, tout à fait légitimes (guerrière/faire, fermés/cavaliers, Mandchourie/sévit, etc.), le chanteur ne se gênera pas non plus pour jouer avec l'idée même que l'on se fait de la rime alors que les sonorités de certains mots en

¹⁶ Marie-Paule Lajeunesse, *Québec français*, « L'enfant et le texte ludique », n° 43, 1981, p. 46 à 48.

¹⁷ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « Kao Bang », *Le péril jaune*, BMG international, Format CD, 1983.

fin de vers se rapprochent sans se superposer (Belle/Soleil). Par conséquent, ce jeu sonore caractéristique de « Kao Bang » cache aussi une remise en question des règles générales de l'écriture. Bref, il s'agit d'un personnage marginal pour une écriture tout aussi marginale et nous verrons en quoi ce détournement des normes est significatif dans la prochaine analyse qui traitera de l'effet perlocutoire de la comptine.

Finalement, en regard de la remarque de Sirkis sur le choix du nom Kao Bang, nous pouvons voir que ce sont le rythme et les sonorités qui dictent les mots qui constituent la chanson, puisque celle-ci tourne autour du refrain uniquement composé des mots « Kao Bang ». Or, cette répétition composant le centre structural de la chanson correspond à une métaphore de la guerre dans son entièreté, comme un slogan sous l'apparence d'un jeu musical. C'est aussi le cas du vers 10 où l'on retrouve l'expression « [...] K.O. Chaos Bang », qui se trouve être un jeu sémantique basé sur la sonorité. En effet, cette expression propose que la jeune fille mette les adversaires *K.O.* dans le *chaos* de la guerre par le son *bang* qui évoque l'explosion, le coup de fusil, mais aussi un endroit et une jeune fille¹⁸, Kao Bang. Il est d'autant plus intéressant que cette expression, qui se révèle aussi très complexe par sa simplicité, ne peut être comprise dans son entièreté sans la lecture du texte, surtout pour la distinction des mots *chaos* et *Kao* qui sont indissociables à l'oreille. Il reste tout de même que l'essence de la chanson réside dans cette tension apparemment simple entre la dissociation et l'indissociation de ces deux mots, ce qui soude ensemble le sens et le son. Ainsi la ludicité des chansons du groupe dans cette période, comme le genre de la chanson l'exige aussi, ne peut exister entièrement que dans un contexte où le texte est créé pour la lecture *et* pour sa communication par le son. Notons au passage que cette

¹⁸ Il est important de noter que Kao Bang n'est jamais posé explicitement comment étant le nom de la jeune fille guerrière, mais les propos de Sirkis relevés précédemment, ainsi que le constat, lors de nos recherches, d'une anecdote selon laquelle il aurait aussi été inspiré par une enfant particulièrement turbulente d'un couple d'amis, ainsi que la structure du texte, nous obligent à considérer l'expression comme telle. D'ailleurs, il ne faut pas exclure l'idée que l'expression n'est peut-être pas figée comme un nom dans le texte dans le but d'entretenir l'ambiguïté du mot.

remarque révèle l'aspect parfois insaisissable de la complexité du genre de la chanson dans son ensemble.

Ainsi, la volonté de passer à côté de la réalité en la recréant par l'association d'éléments inattendus, comme l'histoire d'une jeune fille à la guerre racontée sur un fond sonore candide, par un jeu créatif très près de la comptine, rejoint l'aspect provocateur recherché par le groupe au début de sa carrière. En effet, il utilise un fait réel très tragique, soit la situation d'enfants frappés par la guerre, afin de le détourner dans son univers imaginaire qu'il commence à se construire. En d'autres mots, Indochine, dans « Kao Bang » déconstruit et reconstruit dans son univers créatif une image tragique faisant partie de l'imaginaire social afin de la rediriger à sa guise au rythme de rimes amusantes et de sons pétillants caractéristiques de la *new wave*. Il ne s'agit donc pas de présenter le contraire de la réalité, mais d'en proposer une vision autre et c'est aussi de cette façon que la féminité rebelle présente dans la chanson ne se limite pas à une invention basée sur le contraire de la convention du genre sexué, mais propose une conception de l'identité sexuelle féminine indépendante qui est exprimée par le jeu des sons et des images évoquées.

1.2 Le jeu, où l'imaginaire agit sur le réel

La brève analyse que nous venons de faire nous a permis de constater que le jeu avec le sens des mots et leur sonorité que propose le genre de la comptine correspond à une expression intuitive et transformée de la réalité. Ainsi, comme il a été expliqué en conclusion de la dernière analyse, la redirection d'un fait social dans l'univers poétique du groupe correspond à une certaine façon d'agir sur le réel. Cette idée est posée d'entrée de jeu lorsqu'on observe, par exemple, que la

chanson « Docteur Love¹⁹ » commence avec un narrateur absent qui parle à la troisième personne afin de poser les bases de son univers onirique en tant que juge : « Ouvre les yeux, observe les cieux / C'est docteur love qui promène sa vie / Tape des mains, regarde-la bien » (vers 1 à 3). À la fin, le narrateur prend alors part à son univers en tant qu'acteur, ce qui fait dudit univers une partie de la réalité du chanteur : « C'est l'héroïne que j'imagine / Armée jusqu'aux dents, les cheveux au vent [...] / L'œil charmeur, mais destructeur [...] / Hors combat, tous ces fils de joie » (vers 13-14, 17, 20). Cette façon de faire est aussi étroitement liée au comportement de l'enfant créateur et nous évoquerons encore une fois l'explication de Lajeunesse qui suggère que, par ce processus involontaire, l'enfant s'implique dans l'action, puis se retire de l'action qu'il vient de créer, se retrouvant à la fois juge et acteur de son propre univers. En ce sens, la chanson « Docteur Love » implique, en ayant en tête le schéma actanciel de Greimas, un opposant appelé Docteur Love à une héroïne combattante. Si cette remarque vient déjà poser une piste de lecture en regard du conte pour enfants, que nous exploiterons dans la deuxième partie du chapitre, la compréhension du genre de la comptine nous permet tout de même de nous attarder au vers 3 qui scande « tape des mains ». En effet, par ce vers, le texte évoque la caractéristique première de la comptine d'être utilisée dans le contexte d'un jeu d'enfant où l'action de taper des mains, rythmée ou non, accompagne le choix de la personne qui commencera le jeu ou constitue un jeu en tant que tel. Mine de rien, cette chanson dont les bases reposent au départ sur l'ancrage d'un univers imaginaire, caricaturé par un « méchant » et une « héroïne », par l'action de taper des mains qui est caractéristique du jeu d'enfant, disloque à plusieurs égards le genre féminin. En effet, la redirection de l'image féminine doublée de l'appel à la participation du spectateur en l'invitant à taper des mains ou à faire un travail d'analyse en appréciant à la lecture, comme à

¹⁹ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, «Docteur Love», *L'aventurier*, Ariola Record (BMG international), Format CD, 1982.

l'écoute, implique que ces chansons ont un effet perlocutoire sur leur destinataire. En d'autres mots, l'assimilation de l'œuvre entraîne le destinataire à agir dans la réalité, tout comme la comptine appelle à le faire en chantant en groupe tout en tapant des mains.

Ainsi, dans cette logique perlocutoire, la chanson entraîne avec elle une conception de la femme qui entretient le rôle actif de l'héroïne et celle d'un idéal, tel que l'imagine le chanteur : elle est armée, les cheveux détachés²⁰, charmeuse, destructrice et se bat contre un ennemi dont la dénomination inverse l'expression figée « filles de joies » en « fils de joie ». Bref, l'héroïne joue le rôle dominant et actif, tandis que la masculinisation de l'expression, parfois même recyclée en insulte, traditionnellement réservée au féminin, impose un rôle passif aux hommes. Alors si le féminin est dans cette chanson le sexe actif, débridé, c'est le masculin qui devient le sexe à posséder, à acheter²¹.

En somme, cette première partie démontre que l'exploration de l'esprit créatif en regard des sons, des mots, des sens, du rythme, de la musicalité et d'un appel à l'échange avec le spectateur en l'entraînant dans ce monde imaginaire constitue en quelque sorte une forme d'initiation à l'expression poétique. De plus, il ressort de nos analyses que la trame de fond de ces premières chansons est indéniablement le jeu, mais que celui-ci est doublé d'un plaisir à pouvoir désigner les choses à sa guise. Bref, par le biais de cet univers transformé par le créateur-enfant vient aussi la première occasion d'exercer un contrôle sur un monde qu'il fait sien. Or, ce

²⁰ L'image de la femme aux cheveux détachés est traditionnellement liée à la libération sensuelle et érotique du corps.

²¹ Faisons encore une fois appel à Freud qui note, dans les nouvelles conférences sur la féminité, la « relation particulièrement constante entre féminité et vie pulsionnelle que nous ne voulons pas ignorer. La répression de son agressivité, constitutionnellement prescrite et socialement imposée à la femme, favorise le développement de fortes motions masochistes qui parviennent à lier érotiquement les tendances destructrices tournées vers le dedans. Le masochisme est donc, comme on dit, authentiquement féminin. Mais si vous rencontrez, comme c'est souvent le cas, le masochisme chez les hommes, que vous reste-t-il d'autre à dire sinon que ces hommes montrent des traits féminins marqués? » (Sigmund Freud, « Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse », *Nouvelles conférences – La féminité*, traduit de l'allemand par Rose-Marie Zeitlin, Paris, Gallimard, p. 55). En ce sens, nous pouvons entrevoir un transfert marginal des caractéristiques dites féminines au masculin et *vice versa*.

monde est centré sur une certaine image de l'identité sexuelle qu'il modèle à sa guise, selon un certain idéal issu de son monde imaginaire enraciné dans la réalité.

2. Le conte et la bande dessinée

Si l'analyse des chansons appelle à une réflexion sur le jeu avec les mots, elle nécessite aussi une réflexion sur les personnages et les univers ainsi créés. En effet, présentant des personnages plus grands que nature ou presque mythiques, comme Kao Bang ou Docteur Love, évoluant dans des endroits imaginaires, comme les amazones de Canary Bay, il devenait aussi nécessaire d'aborder ces textes en ayant en tête les contes pour enfants et la bande dessinée. L'étude de ces deux genres littéraires nous permet d'entretenir un angle d'analyse original coordonné avec la logique créatrice de ces chansons. Bien que Sirkis fasse remarquer que « comme la pochette était faite par Marion²², dans une option bande dessinée, il y a eu une sorte de malentendu autour d'Indochine. On nous a qualifié de "groupe de rock BD". Comme je l'ai souvent expliqué, c'était plutôt du second degré par rapport au mythe du héros invincible²³ », nous retiendrons quand même que ce second degré, critiquant d'ailleurs une certaine vision de la masculinité, est porté par une esthétique relative à la bande dessinée. C'est d'ailleurs ce qui se passa lors de l'écriture de « L'aventurier²⁴ » où Sirkis affirme avoir tout simplement composé une chanson avec la table des matières d'une bande dessinée Bob Morane qui traînait là. En d'autres mots, cette section de notre étude continue dans l'idée de démontrer que le groupe entretient une approche spontanée de la création qui est étroitement liée à l'attitude d'un enfant envers la création artistique en détournant des *a priori* à sa guise (les vers, les rimes, les règles de la bande dessinée, les règles

²² Marion est la petite amie de Sirkis et première graphiste du groupe à cette époque.

²³ Jean-Éric Perrin, *op. cit.*, p. 48.

²⁴ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « L'aventurier », *L'aventurier*, Ariola Record (BMG international), Format CD, 1982.

du conte pour enfants et l'utilisation de personnages archétypaux). En ce sens, nous pouvons aussi dire que c'est par l'image, la mise en image et les signes que l'être humain intègre son premier système de compréhension du monde. Par conséquent, puisque nous étudions une période du groupe que nous associons à l'enfance, nous dirons que les images suscitées par le conte et la BD servent de contexte au texte dans la mesure où, en pragmatique, le contexte implique ce qui est hors du langage, mais fait pourtant partie de la situation d'énonciation. Dans le cas présent, sans faire référence à un conte ou une BD en particulier (hormis Bob Morane), Sirkis fait appel à l'esthétique et à certaines caractéristiques de ces genres littéraires traditionnellement liés à l'enfance, mais aussi au rapport que l'être humain entretient avec le monde lors de cette période de la vie en sollicitant l'image comme contexte au texte. Bref, nous verrons comment les stratégies narratives du conte, genre littéraire aussi lié à l'oralité et à l'illustration, ainsi que les personnages types de la bande dessinée, fonctionnent comme une référence préalable aux créations du groupe lors de la décennie 1980. De plus, nous verrons comment cet intertexte s'impose en tant que mécanisme de questionnement du genre sexué en proposant certains personnages archétypaux, la mise en image de la sexualité, ainsi que des lieux d'expression de l'identité sexuelle.

2.1 Le conte

Dans le contexte des chansons d'Indochine, nous avons vu en première partie du chapitre que l'oralité est un aspect incontournable de la poétique du groupe. On se demandera maintenant, lors de l'analyse de la chanson « Canary Bay²⁵ », en quoi les « ouh! ouh! » scandés par le chanteur, qui

²⁵ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, 3, Ariola Record (BMG international), Format CD, 1985.

punctuent la chanson au rythme des refrains, étaient différents des jeux effectués avec la sonorité des mots dans « Kao Bang ». S'il s'agit tout de même d'un jeu qui implique le texte de la chanson dans son expression en musique, nous poserons que l'expression sonore du texte sous forme d'onomatopées fait appel à un langage propre de l'*ethos* employé par les conteurs pour marquer un événement important ou une atmosphère particulière. C'est pourquoi nous ferons appel à l'article « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions²⁶ » qui dégage certaines caractéristiques du conte aidant à comprendre le monde enfantin autour duquel notre corpus évolue. L'une des caractéristiques principales du conte traditionnel se révélant être l'oralité, il en devient encore plus important de considérer ce genre comme piste de lecture en regard d'une poétique de l'enfance en chanson. D'ailleurs, les auteures posent que le conte a la particularité, comme c'est le cas pour la chanson, de « tremper à la fois ses racines dans les eaux originelles d'un système littéraire oral et d'être dans le même temps jugé digne de figurer parmi les genres majeurs de la littérature écrite. Le conte est donc le seul des genres de type oral qui soit passé à la littérature dite savante » (p. 158). Bref, en regard des pistes de lectures proposées par cet article, nous remarquons aussi que les chansons du groupe de cette période exploitent comme le conte « l'absence délibérée de toute référence à l'Histoire ou à la géographie, ou du moins à ce qui est à une époque donnée présenté par ailleurs comme l'Histoire. » (p. 160) En effet, « Le conte se passe en des temps et des lieux définis par la convergence du mythe et de l'atemporalité (une chaumière dans la forêt, un pays lointain, et "il était une fois" » (p. 160) comme ce sera le cas dans l'univers de la chanson « Canary Bay ». Finalement, bien que l'article n'en fasse pas mention, nous retiendrons du conte un certain élément de pudeur quant à la violence et la sexualité qui est repris par la mise en image ou la métonymie, comme c'est le cas de la pomme

²⁶ Jeanne Demers et Lise Gauvin, *Études françaises*, « Autour de la notion du conte écrit : quelques définitions », vol. 12, n°1-2, 1976, p. 157-177.

rouge chez Blanche Neige, par exemple. Bref, ces pistes de lecture nous permettront de mieux comprendre le questionnement qui est proposé sur le genre au travers d'une voix créatrice que l'on attribue à l'enfance. Pour ce faire, nous nous attarderons principalement aux très populaires et très controversées²⁷ chansons « Canary Bay » et « 3ième sexe²⁸ ».

En considérant *a priori* que les onomatopées « ouh! ouh! » entrecourent des vers qui parlent de filles qui vivent ensemble par milliers sur une île inconnue, déserte, sans garçon et qu'elles se font « des choses bizarres », il devient évident que ces onomatopées sont suggestives du plaisir sexuel dont il est question dans la chanson, sans nécessairement le nommer. Sans s'attarder d'entrée de jeu sur la pudeur, remarquons avant tout que pour certains penseurs, « La répartition des humains entre homme ou femme symbolise la perte de jouissance qu'impose le langage, la culture, à qui s'y inscrit et détermine le permis, l'interdit, le convenable, l'inacceptable et l'impossible²⁹ ». Ce refus catégorique de la binarité sexuelle lie indéfiniment « Canary bay », « Troisième sexe » et le titre de l'album, 3, à la remise en question des présupposés binaires de l'identité. En ce sens, bien que l'on déduise que les onomatopées correspondent au plaisir charnel qu'entretiennent les femmes ensemble, nous devons aussi avancer l'idée qu'il s'agisse d'une jouissance de bien-être dans un endroit où il n'y a qu'un seul sexe, ou un troisième, qui lierait les deux premiers. En effet, s'il n'y a plus de distanciation entre les sexes, puisque le chanteur découvre un endroit où il n'y a que des femmes, la chanson suggère une jouissance homosexuelle naturelle, puisque le masculin n'existe pas, mais aussi la jouissance d'une libération des contraintes culturelles imposées par la dissociation des sexes. Or, dans cette

²⁷ On sait que les chansons traitant d'homosexualité furent à l'époque difficiles à diffuser pour le groupe qui fût dès lors la proie de détracteurs homophobes.

²⁸ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « 3ième sexe », 3, Ariola Record (BMG international), Format CD, 1985.

²⁹ Danielle Bergeron, *Santé mentale au Québec*, « Le féminin, un espace autre pour le désir », vol. 15, n°1, 1990, p. 3.

chanson, la jouissance sexuelle et la jouissance de vivre deviennent dès lors indissociables puisque, comme pourrait le suggérer Virginie Despentes, la jouissance physique reliée à l'espace privé fait partie du discours sur la jouissance de sa culture et de sa société.

Si l'atemporalité et l'absence de lieux précis sont des caractéristiques récurrentes dans les chansons de cette période, c'est aussi dans « Canary Bay » que cette absence de précision fait sens en regard d'un questionnement sur les identités sexuelles. Si Sirkis lui-même affirme qu'« Avec son côté *Sa Majesté des Mouches*³⁰, transposé dans une bande de gamines de vingt ans, Canary Bay, c'était la République des filles, des Amazones³¹ » cette île située dans un « [...] endroit perdu isolé au bout des mers / [...] Une baie en secret où personne ne peut aller » (vers 6 et 11) incarne en fait un univers inaccessible au chanteur lui-même qui n'a pas grand-chose à en dire en réalité. En effet, la chanson présente cette île déserte comme une rumeur, ou une légende, et on ne comprend pas vraiment ce qui s'y passe : « [...] elles se faisaient des choses bizarres » (vers 20). Ainsi, cette île saphique où il fait bon vivre relève pourtant d'une incompréhension, d'une inaccessibilité du plaisir féminin dans son ensemble. D'ailleurs, si l'on se rappelle les conférences sur la sexualité de Freud, cette notion ne va pas sans rappeler sa conception du sexe féminin comme un continent noir. Bref, que Sirkis ait lu Freud à cette époque ou non, il propose le féminin comme l'altérité existant dans un pays à découvrir avec sa propre culture, son propre langage et ses propres secrets. Or, dans la chanson, ce continent noir où réside pourtant l'idée d'un fantasme charnel et un certain fantasme d'idéal social, reste inévitablement pour la voix enfantine de la chanson un monde inconnu, inexploré et inaccessible.

³⁰ Résumé: « A group of young boys are stranded alone on an island. Left to fend for themselves, they must take on the responsibilities of adults, even if they are not ready to do so. Inevitably, two factions form: one group (lead by Ralph) want to build shelters and collect food, whereas Jack's group would rather have fun and HUNT; illustrating the difference between civilization and savagery. » (Source: www.imdb.com/title/tt0057261/?ref=fn_al_tt_2, consulté le 29 juillet 2013).

³¹ Angès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 65.

Cette inaccessibilité du monde charnel se reflète, comme nous venons de le voir, dans la manière de raconter et dans le choix des mots. En effet, nous avons constaté que les chansons de cette première décennie entretiennent, comme le fait un conte pour enfants, une véritable poétique de la pudeur. Puisque le monde de la sexualité reste encore inconnu, l'enfant ne peut logiquement pas mettre des mots sur des sensations ou des phénomènes qu'il sait pourtant exister. Si nous reprenons comme référence la pomme dans le conte de Blanche Neige qui évoque en réalité le péché originel d'Ève, les chansons des premiers albums du groupe sont truffées de ces images. Évoquant des expressions comme « Pavillon rouge » (« Pavillon rouge³² »), « Lady Volcan » (« Docteur Love »), « la porte de jade » (« Pavillon rouge »), Sirkis précise qu'il « avai[t] acheté un recueil de contes érotiques chinois et [avait] été ébahi par la variété de termes utilisés pour parler de sexualité. Cela ouvrait des possibilités qui [lui] correspondaient bien. Être provoc sans être grivois. Rester léger. Ce texte marque le début d'une envie d'écriture sexuelle³³ ». Cette pudeur, nous la retrouvons comme thématique principale dans la chanson « 3ième sexe³⁴ ». De façon générale, cette chanson parle aussi du problème que posait l'esthétique androgyne typique de la mode *new wave*. Étant donc la génération héritière de David Bowie, ces jeunes eurent souvent à composer avec une vague homophobe qui constitue les remous de cette nouvelle mode³⁵. C'est donc dans ce contexte que Sirkis écrit la chanson « 3ième sexe » qui se révèle être, entre autres, une explication de l'avènement du sexe sans sexe, puisqu'androgyne, mais aussi un appel à la tolérance :

il y avait là-bas [en Angleterre] une mode très androgyne, plein de groupes se maquillaient. [...] Il était question d'assumer à bloc son côté féminin. Pour certains, on était devenu un groupe de pédés... Alors pour ceux-là et les autres, ce texte, c'était aussi

³² Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « Pavillon rouge », *Péril jaune*, BMG international, Format CD, 1983.

³³ *Ibid.*, p. 43.

³⁴ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « 3ième sexe », 3, Ariola Record (BMG international), format CD, 1985.

³⁵ Chloé Delaume décrit, dans son roman autobiographique dédié à sa vie de *fan* d'Indochine, sa difficulté à se faire accepter par ses parents en tant que *fan* de « musique de pédé ».

ma manière de dire que la perversité n'est pas toujours là où on veut la voir, que les vrais pervers ont souvent l'air normaux. Que ce n'est pas parce qu'on s'habille en fille qu'on est des gens malsains. [...] on a le look qu'on a mais on n'a pas forcément envie de baiser³⁶.

Si nous verrons comment cette chanson présente une poétique de la pudeur ou de l'amour sans sexe, il faudra garder en tête qu'il n'est pas à exclure que cette pudeur découle aussi d'une incompréhension du « continent noir ». En effet, comment assumer la sexualité du sexe opposé si on ne le comprend pas? Cette incompréhension de la sexualité féminine exprimée dans « Canary Bay » justifie donc cette tension qui existe lorsque l'on tente d'incarner quelque chose qui nous attire, qui nous fascine, mais qu'on ne possède pas. Cette situation d'identification hâtive, de la recherche de l'identité sexuelle qui se simplifie par un appel à l'androgynie, correspond tout à fait au regard de l'enfant assexué sur son monde. On pourrait dire que dans les chansons de cette première partie du corpus, « la sexuation signifie une limite et symbolise la perte, celle de l'autre sexe³⁷ ». Bref, le vers récurrent de la chanson qui dit « on se prend la main » (vers 13) appelle à la tolérance, mais aussi au raccord des deux sexes dans une seule et même identité qui ne priverait pas un sexe d'un autre.

2.2 La bande dessinée

Comme nous venons de le voir, le sexe féminin, dans les chansons de cette première partie du corpus, suscite l'intérêt dans la mesure où il relève du mystère et de l'inconnu, c'est d'ailleurs pourquoi nous avons fait un rapprochement avec le continent noir de Freud. Cependant, bien que le sexe féminin soit apparemment inaccessible, les chansons témoignent d'une réelle volonté de

³⁶ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 55.

³⁷ Danielle Bergeron, *op. cit.*, p. 3.

le rejoindre et le comprendre. C'est le cas par l'identification à ce sexe dans « 3ième sexe », mais aussi par une glorification mythique dans « Canary bay ». Puisque le contact n'existe que dans l'imagination du chanteur, il doit donc construire ce sexe par des images qu'il connaît. C'est après avoir posé que par définition l'image est le premier lieu de reconnaissance du monde de l'enfant et en considérant l'aspect caricatural des personnages féminins que nous avons constaté que la façon dont sont construites les chansons sont très proches de ce qui est proposé en BD. Bien que le groupe se défende d'avoir été un groupe de rock BD, leur utilisation des codes relatifs à ce genre, qu'ils soient utilisés pour exprimer un second degré ou non, constitue un point de départ prometteur pour la compréhension de la conception des identités sexuelles dans l'oeuvre. Bref, nous verrons comment les chansons suscitent des images stéréotypées de la femme, puisque le chanteur n'en connaît pas d'autres que celles caricaturées dans l'imaginaire social (ou dans l'imaginaire de la BD), se situant dans des univers tout aussi stéréotypés traditionnellement proposés par l'esthétique de la bande dessinée.

Débutons par le constat que si la bande dessinée semble être un art où le féminin est à l'honneur en présentant des personnages de femmes héroïnes, c'est surtout, si l'on en croit Jean-Claude Saint-Hilaire dans son article « Bande phallocrate? Mais voyons... », dû au fait qu'elles sont de pâles copies de leurs homologues masculins créées dans le simple but du plaisir visuel du lecteur masculin³⁸. Ce phénomène, qui ne va pas sans rappeler le mythe de Pygmalion³⁹, n'est cependant pas le même dans les chansons d'Indochine. En effet, si les personnages féminins de bande dessinée sont généralement hypersexualisés, suivant la logique de la pudeur que nous

³⁸ Jean-Claude Saint-Hilaire, « Bande Phallocrate? Mais voyons... », *Intervention*, n° 7, 1980, p. 30-33.

³⁹ « Dans ses métamorphoses, Ovide raconte l'histoire d'un sculpteur nommé Pygmalion qui, révolté par l'omniprésence des prostituées, désavoue le sexe et vit en célibataire. Mais il sculpte une statue d'ivoire représentant une jolie vierge et il en tombe amoureux. Revenant chez lui après une fête dédiée à Vénus (Aphrodite), il embrasse sa statue qui, grâce à la déesse, s'éveille immédiatement et prend vie ». (Robert A. Segal, *Mythologie en 30 secondes : les 50 plus grands mythes classiques expliqués en moins d'une minute*, Montréal, Hurtubise, 2012.)

avons présentée, les héroïnes de Sirkis ne mettent pas en valeur leurs atouts sexués, mais bien leur volonté de personnage libre et actif. C'est le cas par exemple de l'héroïne de « Docteur Love » : « C'est l'héroïne que j'imagine / Armée jusqu'aux dents, les cheveux au vent [...] / L'œil charmeur, mais destructeur » (vers 13, 14 et 17) où celle-ci est armée et les cheveux détachés. Tout le sens de ce passage, dans la perspective qui est la nôtre, réside cependant dans le dernier vers où ce n'est pas la femme en tant qu'être sexué qui est charmeur, mais bien son œil, siège de l'âme et de la raison. Or, le fait que le féminin soit actif et libéré ne le fige pas dans son corps hypersexualisé, mais bien dans un statut d'être pensant, séducteur avant tout par son esprit et en plein contrôle de son corps. Ainsi, bien que le féminin soit inaccessible dans la réalité du chanteur, l'image qu'il s'en fait ne réside pas dans le corps-sexe⁴⁰, mais bien dans le corps comme reflet de l'esprit. Ce détournement de l'héroïne, Sirkis l'explique lorsqu'il parle de la chanson « L'aventurier » où se reflète le même phénomène : « C'était vraiment du second degré et j'espère que c'est toujours comme ça que les gens l'entendent, parce que quand tu écris « et soudain surgit face au vent le vrai héros de tous les temps », c'était effectivement une façon un peu provocatrice et surtout humoristique de se foutre de la gueule du mythe du héros invincible⁴¹ ». C'est exactement ce que nous venons d'observer dans « Docteur Love », où l'utilisation de l'héroïne se révèle en fait être un lieu de détournement de l'image hypersexualisée de l'héroïne invincible et *sexy*.

Un autre élément féminin récurrent dans l'univers de la bande dessinée est le personnage de la Tarzanne : « Les Tarzannes sont des Tarzans érotiques, sans plus, et pour cause : elles sont rousses, blondes ou d'ébène, font habituellement un joyeux 38-24-36, sont pratiquement dévêtues et ont toujours une beauté sauvage désarmante. Leur nom frise le ridicule à tout coup : Tarzella,

⁴⁰ Rappelons que Nelly Arcan dirait la femme-vulve.

⁴¹ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 21.

Sigreda, Sheena, Durga-Rani, Princess Pantha, Jungle Lil, Panthère Blonde ou encore Tiger Girl. Que d'exotisme⁴² ! » Dans les chansons « Kao Bang » et « Docteur Love » il y a donc un écho au personnage de la Tarzanne, mais où l'exotisme, avant d'être révélateur d'une sexualité sauvage, est celui d'une femme sauvage. D'ailleurs, la musique de ces deux chansons et de « Canary bay » met en valeur les percussions et les sonorités asiatiques. Dès lors, l'exotisme devient le décor sonore de ces Tarzannes. Encore une fois, qu'elles soient dans le « [...] gang méchant de Lady Volcan », « Sur un cheval en Mandchourie » ou « Passé le cap de l'ouragan / l'endroit perdu isolé au bout des mers », les personnages féminins sont des femmes sauvages et non des sexes sauvages. C'est-à-dire que la conception que se fait le chanteur du féminin insaisissable est celle d'un féminin actif, justicier et armé aux côtés du masculin qui la fantasme ainsi. Encore une fois, le fantasme ne va pas nécessairement de pair avec la sexualité, mais avec une certaine image que le sexe masculin se fait de l'autre. Nous remarquons d'ailleurs que dans « Tes yeux noirs⁴³ », la relation sexuelle ne semble possible qu'en s'habillant : « Eh! tu prends tes vêtements, tu les mets sur toi / Eh! Cette nuit dans ce lit, tu es si jolie » (vers 3 et 4). En somme, la femme est considérée en dehors du regard masculin qui la confinerait dans son corps-sexe. L'article de Bergeron, cité plus haut, exprime cette idée en affirmant que « L'enfant garçon, identifié par cet “en-plus” qu'est le pénis, est rattaché à la lignée des pères et apprend rapidement que cet organe dont il est si fier n'est que le symbole des pertes que la culture lui impose et des avantages culturels substitués à ces pertes⁴⁴ ». Or, le fait de considérer le féminin avec l'œil d'un mâle sexué entraîne la perte de cette image chaste, mais ô combien riche, du genre féminin. Ainsi, nécessairement, ce regard innocent disparaît en même temps que l'enfance.

3. Conclusion

⁴² Jean-Claude Saint-Hilaire, *op. cit.*, p. 3.

⁴³ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « Tes yeux noirs », 3, Ariola Record (BMG international), Format CD, 1985.

⁴⁴ Danielle Bergeron, *op. cit.*, p. 146.

L'analyse de cette première période nous a permis de constater que la thématique de la pudeur est centrale dès le départ dans l'œuvre d'Indochine. Elle le restera d'ailleurs jusqu'à la fin. Cependant, il faut comprendre que cette thématique est offerte à décoder dans un contexte précis du jeu avec la forme et la sémantique des mots. En même temps, la pudeur implique aussi une tension inévitable entre la volonté de découverte et la peur de découvrir. En effet, les chansons nous apprennent que la sexuation du texte et du chanteur implique la perte de l'autre sexe dans la mesure où, à partir de ce moment, l'autre existe par le regard d'un corps nouvellement sexué. Si le rapport à la sexualité dans les textes est visiblement très difficile pour la voix poétique de cette première période, la forme est, quant à elle, très prometteuse. En effet, si nous avons eu l'idée d'adopter l'angle d'étude de quelques genres littéraires reliés à l'enfance par une lecture préliminaire, c'est dans la mesure où les textes (et la musique) sont écrits pour être faciles à lire, mais passionnants et complexes à comprendre et décoder. Si les albums *L'aventurier*, *Le péril jaune*, *3* et *7000 danses* nous entraînent dans un monde, justement, d'aventure et d'exotisme avec des personnages plus grands que nature, une de leurs chansons nous donne un indice sur ce que deviendra la voix poétique dans la période suivante. En effet, « La chevauchée des champs de blés⁴⁵ » est la chanson qui pose les prémisses d'une voix poétique en pleine construction identitaire, coincée entre l'appel de l'aventure imaginaire de l'enfance et l'exploration de soi : « C'est un jour impudique / Et qui jette toutes ces idées imaginaires / L'emprise à sa poursuite / Incertaine quand on voit le ciel à l'envers / Entre moi entre toi / Ta langue de fer ou langue au chat, non ta langue / Entre toi entre moi / L'amour nouveau qui est tout là-haut! / Et pour bientôt / Tout là-haut! Mais les chevaux! » (vers 11 à 20). Comme Sirkis le dit lui-même, il s'agit d'une

⁴⁵ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, *7000 danses*, Avrep, format CD, 1987.

chanson d'un auteur qui a besoin d'espace, mais aussi d'une poésie qui cherche à s'affirmer et d'une voix poétique qui veut apprendre à se découvrir sans donner sa langue au chat.

Chapitre 2 : L'adolescence du rock

Puisque ce chapitre va se concentrer sur une période évoquant une voix adolescente, il n'est pas surprenant de constater qu'Indochine est, à ce moment de sa carrière, en pleine crise identitaire. Le jeune groupe pimpant et assuré des années 80 est maintenant remis en question par les maisons de disque et se retrouve en plein doute sur son esthétique et sa composition. Pourtant, alors même qu'il se cherche, le groupe se trouve par hasard en s'investissant dans la composition graphique et en se concentrant sur son image. Cette nouvelle tendance s'incarne, par exemple, dans la pochette de l'album *Wax*¹ ou le vidéoclip de la chanson « Drugstar² » qui suggèrent « cette ambiance trouble et sensuelle liée à l'adolescence³ ». Cette première caractéristique nous oblige à nous concentrer sur la mise en image des textes de cette période puisque, si elle était négligée dans la première décennie, l'image du groupe commence à être de plus en plus pensée et travaillée. En ce sens, le groupe de cette période part de sa situation difficile pour se reconstruire et combattre l'incompréhension du public et de l'industrie. D'ailleurs, que serait une voix poétique adolescente sans l'impression d'incompréhension et de rancune? Autre aspect du processus créatif de cette période, plus précisément lors de l'écriture de *Wax* : Sirkis affirme côtoyer, à cette époque, beaucoup de *surfers* qui utilisent le mot « Wax » pour à peu près n'importe quoi. Si Sirkis affirme avoir seulement choisi le mot pour sa sonorité et non pour le jeu de mot facile avec la cire à épiler sur la pochette⁴, il est impossible de passer outre l'idée de liberté sémantique et poétique qui émane de ce choix. Ainsi, non seulement ce mot est repris d'un code relatif à une bande de jeunes, mais des chansons comme « Unisexe⁵ » et « Drugstar⁶ » ont un

¹ Voir annexe 3.

² Yannick Sallet, « Drugstar » (vidéoclip), 1996.

³ Jean-Éric Perrin, *Indochine : Le livre*, Paris, éditions du chêne, 2010, p. 132.

⁴ Voir annexe 3.

⁵ Nicola Sirkis / Nicola Sirkis, A. Azaria, « Unisexe », *Wax*, Sony BMG Music, Format CD, 1996.

son à la fois « surf » et « garage » qui rappelle une liberté et une innocence perdues issues des « swinging sixties » et du mouvement musical *surf* dans les années 60⁷. Ce qui situe encore une fois Indochine dans l'ère de son temps puisque « At the dawn of the 1980s, the nostalgia for a mid-1960s generation stood most of all as a longing glance back at what had been a distinctly modern period marked by an accent on youth, optimism, leisure, experimentation, and transformation of popular culture into objects of art⁸. »

Si cette culture musicale est codifiée dans les chansons et que les adolescents font partie intégrante du processus créatif en réaction à l'incompréhension de l'industrie, la voix poétique de cette période ne va pas non plus sans un questionnement sur l'identité sexuelle. Marion, l'ex petite amie de Sirkis et graphiste du groupe, affirme elle-même qu'« on entre alors dans une longue période "petites filles" [...] cette esthétique adolescente fait beaucoup partie du succès. Je ne pense pas que ce soit pervers, c'est juste que Nicola est resté mentalement dans cette espèce de période asexuée, une période où l'on n'a pas à prendre de décisions, où on n'a pas encore besoin de s'affirmer sexuellement⁹. » Nous proposons donc, pour l'analyse de cette période, un schéma thématique qui suit un processus d'apprentissage de la sensualité et de la sexualité sur le modèle de l'apprentissage adolescent. Pour ce faire, nous posons *a priori* que les chansons suggèrent une certaine quête d'un idéal amoureux, et par extension, sexuel. Cet idéal étant cependant inaccessible, puisqu'il est basé sur l'imaginaire que l'enfant développe pour se représenter le monde adulte, le sujet tombe dans un processus de désillusion marqué par un désir d'évasion

⁶ Nicola Sirkis, « Drugstar », *Wax*, Sony BMG Music, Format CD, 1996. (Fait difficile à passer sous silence, un bar appelé le *Drugstore*, situé sur les Champs Élysées à Paris, accueillait la jeunesse et les groupes de musique *rock* dans les années 1960.)

⁷ Parallèlement à la société de consommation, la notion même d'adolescence apparaît aux États Unis. En effet, si les adolescents se construisent leur propre culture à ce moment, il le feront en partie en s'appropriant des biens fabriqués pour eux et en écoutant de la musique jouée pour eux. Bref, la musique *surf*, c'est un peu l'adolescence du *rock-and-roll*.

⁸ Theo Cateforis, *Are we not New Wave? Modern Pop at the turn of the 1980s*, University press of Michigan, 2011, p. 125.

⁹ Jean-Éric Perrin, *op. cit.*, p. 106.

passant par certains paradis artificiels. Cette situation entraîne une décadence vers la rébellion, où le sujet tente de renouer avec son idéal par cette chute, l'adolescence demeurant, on le sait, le lieu de tous les excès.

1. Le glissement du monde féerique

Dans le précédent chapitre, nous avons vu que le genre féminin consistait en un territoire inconnu que le chanteur se plaît à idéaliser selon l'idée que ce genre existe hors des balises du corps. En d'autres mots, le féminin inconnu et fantasmé est dépeint comme étant une identité sexuelle débridée dont les caractéristiques fondamentales dépassent la sexualisation du corps. Par exemple, même si certaines chansons font appel à des images traditionnellement stéréotypées du féminin, comme c'est le cas des chansons évoquant la bande dessinée, ces images se voient détournées puisque les personnages se retrouvent doublés d'une personnalité combattante, voire marginale. Il découle de cette définition idéalisée du genre féminin un assujettissement du chanteur, qui est aussi celui qui construit cette perception, à un idéal romantique. Cette situation ne va pas sans rappeler le mythe du prince charmant qui constitue traditionnellement une figure à laquelle s'accrochent les petites filles au travers de la culture du conte de fées. Dans les chansons d'Indochine, cette poursuite de l'idéal romantique se réfère plus à l'idée d'une princesse charmante, imaginée par un chanteur de sexe masculin ou féminin, et l'étude de certaines chansons nous permettra d'approfondir cette référence. D'ailleurs, Sirkis fait lui-même allusion au concept de la princesse charmante lorsque, à la question « [...] sur ton toit du monde d'adolescent, qu'y avait-il? », il répondra « Il y avait la princesse charmante qui n'existe pas. J'avais un côté romantique, violent et passionné comme au XIXe, mais aussi complètement naïf. Il y avait un

idéal inaccessible, ce qui est le propre de l'adolescence¹⁰ ». Par conséquent, après avoir étudié de près la manifestation du concept de la princesse charmante, nous verrons dans une seconde partie en quoi cet idéal réalise une chute désillusoire puisque l'adolescence correspond au moment où le sujet prend conscience de l'inaccessibilité de son idéal amoureux. Quittant ainsi le territoire imaginaire de l'enfance, la voix adolescente commence à prendre contact avec le monde par une série de premières expériences et constitue, par le fait même, une période transitoire, mais nécessaire vers le monde adulte. Ces premières expériences étant logiquement le lieu de confrontation de la conception idéalisée, soit l'image de la princesse charmante qui se matérialise par le biais de la première partenaire amoureuse ou sexuelle, nous verrons en quoi cette expérience de la première fois joue en faveur de la désillusion du sujet envers le genre féminin en tant qu'objet de l'amour, qu'il soit aimé par la voix féminine ou masculine interprétée par le chanteur.

Puisque nous nous intéressons à l'une des figures mythiques des contes de fées, mais où le prince charmant devient une princesse charmante à laquelle un prince ou une princesse est assujéti, questionnons-nous d'abord sur les caractéristiques principales de ce personnage type. En effet, nous retenons une réflexion que Lucie Guillemette fait, dans son article concernant le prince charmant dans l'œuvre d'Anne Hébert, lorsqu'elle pose que :

L'adolescente espère en effet rencontrer l'homme de ses rêves afin de l'aimer et de se faire aimer de lui. Partant, elle exprime un état de sujétion aux idées reçues. Son discours montre qu'elle idéalise les relations amoureuses, alors qu'elle imagine une union maritale relevant du merveilleux [...] La rencontre du prince charmant constitue un moment décisif du parcours identitaire des personnages féminins alors que les fictions transposent sous un mode dysphorique cette réalité sociale¹¹.

Cette idée rejoint tout à fait notre étude dans la mesure où elle traite de l'assujettissement

¹⁰ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *Kissing my song : textes et conversations*, Paris, Flammarion, 2001, p. 153.

¹¹ Lucie Guillemette, « Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », *Globe : Revue internationale d'études québécoises*, vol. 8, n° 2, 2005, p. 153 à 177.

aux idées reçues sur la relation amoureuse. Par conséquent, lorsque le sujet consomme pour la première fois cet amour, c'est à ce moment qu'il a la possibilité de s'en faire sa propre idée, qui se révèle décevante en regard de ce qui lui était promis. Or, cette prise de conscience est centrale dans notre analyse de l'apprentissage de l'identité sexuelle et nous pouvons poser que la princesse charmante proposée par Indochine détourne au masculin l'image de la princesse déçue. Bref, nous verrons comment, progressivement, certaines chansons proposent un glissement entre l'adhésion aveugle à l'univers des contes de fées, la confrontation de cette croyance avec une situation réelle et la réaction du sujet désillusionné.

C'est dans la chanson « La colline des roses¹² » que l'on peut constater, explicitement, qu'un cadre féérique fait l'objet d'une transition vers un renversement érotisant du conte pour enfants : « Il y a des petites fées / Au creux de ma main / Et qui prennent le thé / Dans un jardin / Il y a des petites fées / Au creux de ma main / Et qui prennent le thé / Au fond de mon jardin [nouvelle strophe] Je n'ai que mes yeux / Pour les regarder / Que deux mains pour les toucher / Mais qu'une bouche pour les embrasser » (vers 12 à 23). Si nous séparons ces vers en trois parties, nous constatons que la voix adolescente pose avant tout un cadre féérique à son histoire, soit l'idée que des fées prennent le thé au creux de sa main dans un jardin, pour ensuite disloquer ce cadre en répétant les premiers vers, mais en s'affirmant comme sujet parlant en modifiant le dernier vers qui nous parle maintenant de « [son] jardin ». Cette reprise à un mot près du vers constitue une stratégie d'écriture récurrente de l'œuvre d'Indochine qui donne un effet drastique de renversement de situation en mettant l'accent sur le mot qui change tout de deux situations *a priori* semblables. Bref, la voix adolescente s'approprie les fées et le jardin, ce qui a pour effet de transposer les éléments féériques du conte dans la réalité du sujet. De plus, l'expression « mon

¹² Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « La colline des roses », *Le baiser*, BMG international, Format CD, 1990.

jardin » ne va pas sans rappeler le concept du jardin secret, souvent relié à l'espace personnel, mais aussi de l'espace intime du corps que l'on s'approprie en vieillissant. En ce sens, les fées se retrouvent dans un endroit intime, voire érotique, du sujet. Cette suggestion vient se concrétiser dans la prochaine strophe, et notons au passage que le fait de changer de strophe donne un effet de scansion drastique avec la situation féerique, où le chanteur manifeste une envie sensuelle envers les mêmes fées. D'ailleurs, cette rupture entre les deux strophes se retrouve aussi dans la musique. En effet, la chanson débute sur un air léger et candide pour ensuite se déchaîner lors de l'arrivée des fées qui constitue en même temps le refrain. La montée drastique du ton candide et rêveur proposé dans le refrain réalise une chute brutale vers une mélodie plus lente, presque triste, qui se superpose à la voix d'un chanteur réconfortant. Cette transition brutale au niveau des thématiques et de la musique suit le nouveau rythme de la mélodie en proposant un glissement lent en partant du regard, pour glisser vers le toucher et se terminer avec un baiser. Même si ce glissement reste tout de même très romantique puisque l'érotisation des références aux contes de fées chantées au rythme des violons, qui n'est pas un instrument habituel chez Indochine, se termine par un simple baiser, c'est dans cette chanson de l'album *Le baiser* que le chanteur propose une première confrontation avec le monde réel où les fées sont associées aux femmes aimées. Ainsi, même si cette chanson ne parle pas encore de l'archétype du prince charmant au sexe féminin, elle pose tout de même, dans un premier album de cette période, la dynamique transitoire de la désillusion.

En introduction, nous avons suggéré qu'en plus du détournement du prince charmant en princesse charmante, Indochine propose que le sujet assujetti à cet archétype ne soit pas nécessairement masculin. Or, la chanson « Les silences de Juliette¹³ » pose explicitement une

¹³ Nicola Sirkis / Stéphane Sirkis, *Wax*, Sony BMG Music, Format CD, 1996.

relation homosexuelle entre deux princesses : « Quand deux princesses s'endorment au coin du lit / C'est dans l'ivresse qu'elles se sont réunies » (vers 1 et 2). L'addition d'une mélodie qui rappelle la berceuse avec une voix douce et une première strophe faisant appel à la généralité évoque inévitablement le traditionnel « Il était une fois » des contes de fées. Si l'on s'amuse à pasticher ce début de chanson, il serait légitime de lire le premier vers ainsi : « Il était une fois deux princesses endormies et unies dans leur ivresse », ce qui met davantage en lumière la chute présente dans ces deux premiers vers entre le monde imaginaire, le rêve et l'ivresse. Ensuite, on comprend que cette histoire féerique des deux amoureuses est consciemment inventée par l'une des deux princesses qui n' imagine pas la relation amoureuse hors d'un cadre de conte de fée : « Moi je te promets / Une belle histoire / Que plus jamais, on n'oubliera / Et que plus jamais / On se quittera / Moi je te promets / Une belle histoire / Que plus personne ne me parlera / Que plus personne / Ne me touchera » (vers 7 à 10). Ce refrain se caractérise par l'appropriation du conte de fée proposé en première strophe en raison d'un passage au « moi » et au « nous », mais aussi par la superposition de la voix du chanteur avec celle d'une jeune fille. Cette voix androgynisée se manifestant en écho mêle explicitement les voix masculines et féminines qui ne font plus qu'une, ce qui androgynise aussi la nature de la relation idéalisée. Bref, prince charmant ou princesse charmante, cet amour est celui de deux personnages qui se réfèrent aux contes de fées de leur enfance pour comprendre leur propre relation et ne conçoivent pas tout à fait les différences entre les genres imposées en société. Ce qui est logique, en se rappelant qu'il existe, dans la poétique d'Indochine, une certaine fatalité à la sexualisation du corps qui guette la sortie de l'enfance, créant ainsi une barrière entre les genres. Si les deux premiers vers mettent en relief la distance existante entre l'histoire romantique idéalisée et la dure réalité de l'ivresse, la strophe que nous venons de citer pose concrètement que la princesse cantrice se réfugie consciemment, avec son amoureuse, dans une histoire de conte de fée. La raison est qu'elle tente de se protéger du monde

réel qui impose la distanciation des genres et l'hétéronormativité : « C'est encore cette même vision de l'amour attaqué par l'extérieur et d'autant plus dans le cas du couple homosexuel, ça demande une grande prudence par rapport aux yeux du monde. La passion, c'est tellement une cible...¹⁴ », précise Sirkis au sujet de « Les silences de Juliette ». Il en découle donc l'idée que l'amour romantique idéalisé et passionné est quelque chose à protéger du monde extérieur qui se révèle hostile. Cette attitude se lie d'ailleurs avec la musique puisque les couplets plus calmes se terminent dans une montée rock accompagnée de chœurs, esthétique musicale faisant inévitablement référence au mouvement *post-punk*, le *trip hop*, en vogue dans les années 1990 représenté par, entre autres, Portishead, Massive Attack et Bjork. Ce mouvement, favorisant un ton mélancolique et calme, ainsi que l'éclectisme musical, incarne ce retour serein, presque « planant » du personnage dans le confort de son cocon amoureux. Il s'agit, par conséquent, d'une tentative de protéger l'illusion de cet amour de la désillusion inévitable qu'entraînerait une prise de contact avec la réalité du monde extérieur. Or, si l'on se rappelle « Canary bay¹⁵ », le fantasme d'une île perdue cachée du monde extérieur pourrait paraître équivalent à ce que propose cette chanson que nous positionnons pourtant dans une période différente du groupe. Cependant, il existe une différence fondamentale qui découle directement de notre ligne directrice dans ce chapitre, c'est que le monde extérieur, encore perçu comme dangereux, constitue à ce stade adolescent une menace réelle et imminente. Ainsi, la voix liée à l'enfance, même si elle avait peur du monde extérieur à son imaginaire, restait immunisée à sa menace par son innocence qui éclate en morceau de façon dramatique dans sa période adolescente.

L'analyse précédente nous amène à l'idée que le chanteur adolescent doit composer avec une sortie de ses références aux contes de fées, auxquelles il était habitué dans son enfance, pour

¹⁴ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 204.

¹⁵ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « Canary Bay », 3, Ariola Record (BMG international), Format CD, 1985.

arriver dans un monde réel qui est tout autre. Cette situation amène ainsi une série de désillusions où le sujet se rend compte que ses références sont maintenant invalides. Cependant, nous observons que ces désillusions vont de pair avec des événements liés à la sexualisation du sujet adolescent qui constituent une série de premières fois, ou de premiers contacts, avec un autre corps sexué, mais aussi avec sa propre sexualité. Bref, nous verrons quelques chansons qui opposent l'idéalisation de l'autre et son corps-sexe, jusqu'alors inaccessible, à une expérience réelle et palpable qui implique la découverte de soi et de l'autre : « Un sujet brûlant pour moi, puissant, fascinant, le mystère de se retrouver pour la première fois ensemble au fond d'un lit. Et d'oser! C'est ça, *L'Amoureuse*¹⁶ ». En fait, Sirkis ne pouvait pas dire mieux, « *L'Amoureuse*¹⁷ » c'est : « Regarder / Incertain / Et se toucher / Le sexe et puis le sien [...] / Relever / Le tissu / Les mains crispées / S'ouvrir à l'inconnu / S'élever / Dêvêtu / À l'intérieur / S'offrir à l'absolu » (vers 1 à 4, 15 à 18). En ce sens, les accords « planants » et légèrement dissonants du couplet – de même que le refrain qui, dans ses arrangements, suggère un décollage – évoquent cette idée d'une plongée dans l'inconnu. Cependant, ce moment de transition n'implique pas nécessairement l'oubli total de l'idéalisation antérieure puisque si la chanson « Unisexe » propose aussi, au sens strict, le récit d'une première relation sexuelle, elle implique aussi « [...] cette idée que si un couple s'est formé une première fois sexuellement et que cela a été réussi, c'est bon pour la vie, même si ça ne dure pas¹⁸ ». Bref, il reste un résidu d'idéal ou, si l'on peut dire, un espoir possible qui transcende la dure réalité d'une rupture et qui dépend de l'idéal lié au romantisme du conte de fée qui fut à un moment la seule référence du sujet. Notons que cette attitude implique la première découverte de sa sexualité et de la sexualité de l'autre au sens d'une défloration, mais il y a aussi l'idée que chaque première relation sexuelle avec des partenaires différents demeure le

¹⁶ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 217.

¹⁷ Nicola Sirkis / A. Azaria, J. Barry, *Wax*, Sony BMG Music, Format CD, 1996.

¹⁸ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 186.

moment où s'effectue l'appropriation réelle du corps préalablement fantasmé du partenaire. Il existe, par conséquent, un lien indéniable entre l'illusion de l'amour idéalisé envers la princesse charmante et la reprise de cette illusion sous forme de fantasmes sexués lors des relations suivantes. Or, une fois la désillusion effectuée, l'amour idéalisé se voit une fois pour toutes parasité par le sexe de l'autre.

Suite à ce conflit entre la sexualité en tant qu'éventualité et la sexualisation totale découle une découverte du sexe de l'autre de plus en plus crue où des chansons comme « Savoure le rouge¹⁹ » évoquent un « [...] jour qui sent la sueur, le sang, le sperme²⁰ ». Si nous verrons, en seconde partie du chapitre, une tentative d'atteindre l'idéal perdu par une décadence marquée, la chanson « Savoure le rouge » reste encore dans « la découverte de la sexualité comme pourrait l'être un adolescent²¹ », mais dans un sens de plus en plus violent, voir déviant²². Dans cette chanson, il y a encore quelque chose du masculin comme créateur du sexe féminin selon ses envies personnelles, comme nous avons vu au premier chapitre où le chanteur s'imaginait le genre féminin hors de son corps-sexe. Cependant, ce féminin fantasmé change dans « Savoure le rouge » dans la mesure où le corps féminin se voit contaminé par le regard nouvellement sexué du chanteur. Dans la chanson, le chanteur prend la voix d'un peintre dont l'oeuvre d'art est la femme incarnée par la couleur rouge qui évoque la passion : « Savoure-moi savoure-toi / Savoure le rouge mon amour » (vers 1 et 2), mais aussi les menstruations qui font du sexe féminin un sexe « sale et beau à la fois » (vers 15). En fait, en regardant le vidéoclip²³, on pourrait dire que dès les premières strophes, cet amour a quelque chose de sale et beau dans la mesure où l'écran nous

¹⁹ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « Savoure le rouge », *Un jour dans notre vie*, BMG international, Format CD, 1993.

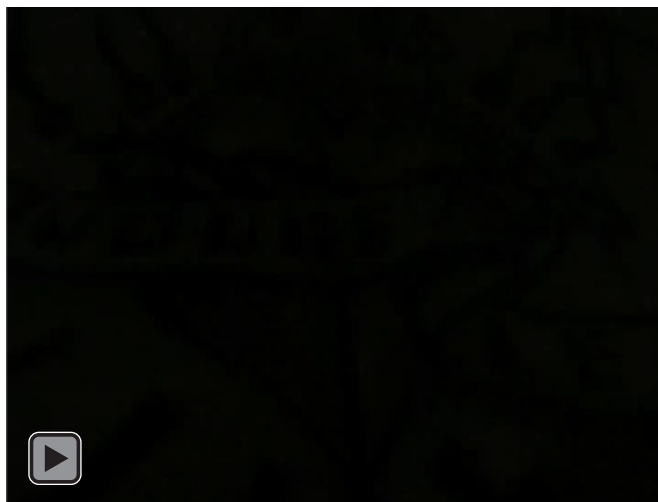
²⁰ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 146.

²¹ *Ibid.*, p. 151.

²² Les réalisateurs du vidéoclip sont Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet, qui sont aussi les réalisateurs du film *Delicatessen* (1991).

²³ Marc Caro, « Savoure le rouge » (vidéoclip), 1993.

propose un gros plan sur des seins tout aussi énormes où est dessiné un cœur.

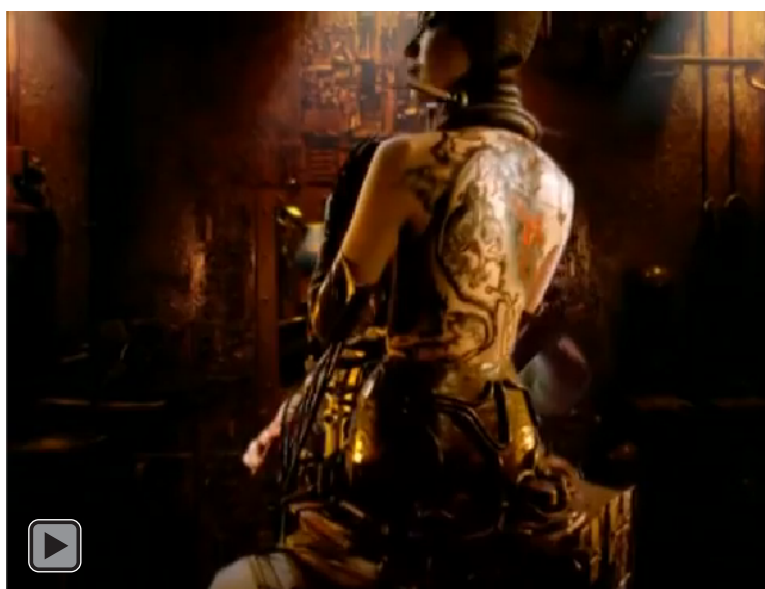


Ensuite, la caméra s'éloigne pour exposer un personnage féminin exposant un physique à la limite du monstrueux en raison d'un corps quelque peu difforme. On pourrait même dire que l'obésité du personnage féminin ne soit pas indissociable de la sémantique proposée dans les premiers vers, le chanteur scandant à son interlocuteur de savourer son amoureux, de le consommer. On retrouverait donc une espèce d'allégorie de l'amour consommé goulûment qui salit en quelque sorte l'amour idéalisé et propre, tout comme la découverte du sexe ensanglanté au vers 15. Pourtant, ce sexe maintenant connu qui se révèle sale dans sa beauté fait partie de l'oeuvre du peintre qui ne va pas sans rappeler le mythe de Pygmalion, que nous avons déjà croisé dans le précédent chapitre²⁴. Or, le chanteur compose avec ce sexe qu'il découvre enfin et qui se révèle imparfait, bien loin de l'idéal purifié des contes de fées.

Cette chanson suggère aussi que le chanteur dispose du pinceau comme outil afin de se peindre une partenaire fantasmée, fantasme parasité par le sexe masculin puisqu'il s'agit d'un

²⁴ La récurrence de la situation proposée dans ce mythe suggère inévitablement que les chansons d'Indochine sont généralement basées sur l'appropriation de la réalité par le chanteur et son imagination.

« [...] monde de pulsions fantasmées entre le peintre et son modèle, où le pinceau remplace le sexe. [...] [une] métaphore entre le pinceau et l'acte sexuel²⁵ ». La quatrième strophe traduit explicitement cette métaphore : « Bien avant que les astres jaillissent / Et que ton sexe me glisse entre les mains / Les doigts mouillés, l'étoile inondée / Tu me griffes la peau sur le tableau [...] » et l'on voit alors que le genre féminin est fantasmé en tant que corps-sexe par le chanteur peintre dans une dose incertaine de perversité où la chasteté de la relation n'existe que dans le cadre sémantique d'une stricte relation entre un peintre et son modèle. Il y a aussi quelque chose d'ambigu dans le personnage du peintre puisque l'évocation du sang et du corps comme tableau ne va pas sans rappeler l'art du tatouage. En effet, cette référence nous permet d'approfondir l'idée de l'outil de l'artiste substitué au sexe, dans la mesure où l'aiguille du tatoueur pénètre littéralement la femme-tableau. Le vidéoclip illustre la femme comme objet créé en enchaînant une série d'images de femmes robotiques à moitié construites répondant aux volontés d'un personnage qui n'est pas loin de celui d'un savant fou.



²⁵ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 151.

Fait intéressant, le corps de ces femmes robots est instrumentalisé dans la mesure où leur sexe est inexistant tout en étant le lieu où semble se concentrer la fonctionnalité de la machine et leurs seins sont cachés par le branchement de fils. Or, il serait juste d'affirmer que les créations du masculin amoureux passent d'un idéal passionné à un instrument sexuel. Il s'agirait donc d'une chute brusque vers la réalité d'un corps nouvellement sexué où le désir prend le dessus sur l'amour. On pourrait observer un paradoxe qui pose que les paroles parlent largement de la physiologie alors que les images, les femmes-machines, renvoient à l'asexuation comme esthétique, puisque leur sexe se retrouve inexistant.

Cependant, tout se passe comme si la chanson - et sa mise en vidéoclip - renfermait une distorsion entre des paroles crues et des images encore gênées, ce qui se passe aussi dans la musique puisqu'elle est, avec son thème de guitare mélancolique, moins « crue » que les paroles. Bref, tout se passe comme si la chanson hésitait à plonger dans la réalité qu'elle propose dans la mesure où la liberté de nommer la réalité est moins gênante dans les mots. Nous comprenons ici les germes d'une volonté de libération dans les mots qui agit comme une prémonition de ce que sera l'idée derrière *Wax* quelques années plus tard. Ce qui est certain, c'est que si cette chanson détonne des autres par son aspect provocateur, en l'écoutant, on « [...] sen[t] ce territoire qui est là sous un couvercle difficile à soulever parce que la sexualité est un territoire secret²⁶ ». En somme, l'amour physique devient un lieu d'expression de soi comme un art, mais comme cette femme créée de toutes pièces reste de l'ordre de l'imaginaire, nous verrons dans la prochaine section du chapitre en quoi consiste finalement cette désillusion. En fait, celle-ci guette sournoisement le chanteur depuis les débuts de l'album *Le baiser*, où le sujet oscille entre un monde de conte de fée et la confrontation avec les déboires d'une véritable relation amoureuse : les ruptures, les

²⁶ *Ibid.*, p. 151.

trahisons, l'incompréhension ou l'abandon...

2. La désillusion

Nous avons vu que le groupe doit composer avec sa reconstruction totale en revoyant sa musique, sa technique et ses membres. Si Nicola se met à la guitare, il est aussi nécessaire de dire qu'il commence à écrire ses premiers textes réellement durassiens. Si l'on se souvient, dans les premiers albums, le stade de l'enfance se voyait caractérisé, entre autres, par un processus créatif où Sirkis, à ses premiers balbutiements d'écriture, était incapable de s'approprier ses lectures pour les rediriger dans ses créations. Dans les albums de la deuxième période, on observe une plus grande maturité à cet égard dans la mesure où l'on commence à percevoir de l'intertexte dans son œuvre. Par textes durassiens, nous faisons donc référence à des textes teintés de la lecture de l'œuvre de Marguerite Duras. En effet, si « [...] le vrai sens d'Indochine commence avec *3 Nuits par semaines*, avec [l]a "période durassienne"²⁷ », elle se fait sentir de façon plus riche par son appropriation dans cette deuxième période du groupe puisque, à leur début, des chansons comme « La sécheresse du Mékong²⁸ » restent des pastiches : « Oui, à la base, ce que j'avais en tête, c'était purement *Le Barrage contre le Pacifique*. Mais ce n'était pas intentionnel, je veux dire que je n'ai pas écrit en me disant que je faisais une adaptation du roman de Duras. Les images, les ambiances étaient en moi, inconsciemment²⁹ ». Ainsi, cette omniprésence de l'écriture de Duras fait partie intégrante de notre réflexion sur la désillusion du sujet adolescent dans la mesure où, à propos de « Kissing my song³⁰ », Sirkis affirme que « C'est encore une chanson sexuelle sans

²⁷ *Ibid.*, p. 29.

²⁸ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, *Péril jaune*, BMG international, Format CD, 1983.

²⁹ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 39.

³⁰ Nicola Sirkis / A. Azaria, *Wax*, Sony BMG Music, Format CD, 1996.

mots crus, parce que c'est pas mon truc, je trouve ça vulgaire et médical. Marguerite Duras, dans *L'homme assis dans le couloir*, parle d'une fellation pendant une trentaine de pages sans jamais écrire le mot. C'est ça que je trouve fort et excitant³¹ ». En ce sens, l'article « La passion selon Duras » de Francine Bordeleau³² pose que la passion amoureuse, dans l'oeuvre de l'auteure de *l'Amant*, relève de la folie qui fait de l'autre le seul possible en même temps que l'ultime impossibilité. Ce paradoxe de la passion amoureuse reflète exactement ce qui se passe dans les chansons d'Indochine puisque l'autre, comme idéal amoureux, semble aux yeux du chanteur la seule possibilité, mais les difficultés entraînées par cette relation font aussi de l'être aimé une impossibilité. Si nous avons vu en première partie en quoi consistait cet idéal, nous verrons ici comment la voix adolescente compose avec la dimension paradoxale de l'impossibilité. Avant de tomber dans un effritement décadent qui se superposera à la rébellion incontournable de l'adolescence, nous verrons les stratégies d'évasion de cette désillusion quant au rapport idéalisé à l'autre qui entraînera une réaction de révolte, l'un des sujets du troisième chapitre. En effet, la chanson « Alerte Managua³³ » pose déjà l'écriture comme une évasion de cet impossible amoureux, Sirkis ayant écrit cette chanson « [...] pour une fille [qu'il] aimait et qui était souvent jalouse de [ses] textes³⁴ ». Nous retiendrons surtout qu'il existe, d'entrée de jeu, par le processus d'écriture de cette chanson, une adéquation entre l'amoureuse imaginée, soit celle du texte, et l'amoureuse réelle. De plus, la sonorité presque indo-asiatique proposée par les cordes de violoncelles et de violons, en se rappelant qu'il y a quelque chose de fondamentalement *sixties* dans la musique de façon généralisée, semble une allusion à peine voilée à « Eleanor Rigby » des Beatles, morceau où les thématiques de la solitude et de la désillusion règnent. De surcroît, la

³¹ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 213.

³² Francine Bordeleau, « La passion selon Duras », *Nuit Blanche*, n° 18, 1985, p. 50-52.

³³ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, « Alerte Managua », *Le baiser*, BMG international, Format CD, 1990.

³⁴ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 125.

jalousie étant un élément de l'impossibilité de l'idéal amoureux dans la réalité, l'écriture devient un paradis artificiel où l'amoureux déçu réussit à échapper à cette chute désillusoire qui le guette sournoisement. Encore une fois, il y a quelque chose de Duras à savoir que c'est aussi « [...] dans l'angoisse et la fatigue de vivre que se propulse son écriture, nous amenant là dans la folie, passionnément³⁵ ». Ce sentiment d'inconfort est explicitement exprimé dans la chanson « More³⁶ » que nous verrons en détail.

Avant de nous y attaquer, arrêtons-nous au passage sur la chanson « Anne et moi³⁷ » qui concrétise l'idée de la sexualisation du corps comme lieu fatal de la confrontation entre le monde idéalisé de l'enfance et la source de la désillusion du sujet envers cette relation amoureuse idéale. Il semble d'autant plus juste d'utiliser le mot « fatal », en raison d'une musique lente et triste soutenant une voix mélancolique qui semble retenir un sanglot. Le vers « Aujourd'hui Anne entre dans le monde / onze étoiles au clair de terre » (vers 2-3) évoque ce moment fatal où le personnage d'Anne passe d'un ailleurs, que l'on peut considérer être l'imaginaire de l'enfance dans la mesure où les onze étoiles suggèrent l'âge d'Anne, vers le monde réel puisqu' « Un manteau de nuit / Recouvre maintenant / [Sa] petite vie » (vers 7 à 10). Cette partie du refrain suggère non seulement que la puberté du personnage d'Anne est l'élément déclencheur de son entrée dans le monde, mais aussi que ce « manteau de nuit » recouvre l'entièreté de sa « petite vie ». D'ailleurs cette désillusion est littéralement liée à la puberté au vers 6, puisque son « manteau de nuit » constitue une « barrière » entre Anne et le chanteur qui incarne la voix créatrice de l'univers imaginaire : « Au cœur des fleurs elle découvrira / Qu'il y avait une barrière entre elle et moi / Un manteau de nuit / Recouvre maintenant / Ta petite vie » (vers 5 à 10). Cette

³⁵ Francine Bordeleau, *op. cit.*, p. 51.

³⁶ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, *Le baiser*, BMG international, Format CD, 1990.

³⁷ Nicola Sirkis / Dominique Nicolas, *Un jour dans notre vie*, BMG international, Format CD, 1993.

expression, Sirkis l'emprunte au peintre Egon Schiele « qui, un jour, en peignant une toute jeune fille, s'est aperçu que son corps commençait à montrer les premiers signes de la puberté. Il en a parlé en utilisant cette expression [...], comme si, dans cet indice, tout se refermait à jamais. Bouleversé d'assister à la disparition de l'innocence³⁸ ». En d'autres mots, le personnage se retrouve enfermé dans ce sexe qui s'affirme de plus en plus et qui n'existait que dans l'éventualité et l'incompréhension durant la période de l'enfance. La puberté est ainsi un moment fatal hors du contrôle des personnages où le sexe s'intègre littéralement à l'être, situation de transition et déconcertante vers le monde adulte. Finalement, la métaphore avec la peinture ne va pas sans rappeler celle proposée dans la chanson « Savoure le rouge », ainsi, tout se passe comme si le chanteur-peintre, créateur de sa propre idéalisation du genre féminin, était soudainement frappé par la fatalité imposée par la puberté, mais aussi sur la relation que le genre féminin entretient avec son propre sexe maintenant pubère. Or, les deux genres se voient fatalement assujettis à ce changement qui parasite leur relation relevant, dès lors, presque de la mysticité.

C'est finalement dans la chanson « More » que cette prise de conscience se fait particulièrement dramatique puisqu'elle implique de dire « que l'addiction à la drogue ressemble à l'addiction à l'amour [...] »³⁹. Le chanteur prend d'abord la parole sur un ton nostalgique : « Tu étais un peu comme une mère, comme une sœur, / Une histoire nécessaire, ma lueur / Mais c'était, c'était une erreur » (vers 5 à 7). Dans ces vers, il parle d'une conception idéalisée de la femme aimée qui est à la fois l'amoureuse, la mère et la sœur. Bref, une super-femme qui incarne *le* féminin dont il constate l'inexistence. D'ailleurs, le début de la chanson aux tonalités indiennes, par l'utilisation de la cythare, rappelle le rock psychédélique des années 60 qui est, on se le rappelle, l'influence subtile, mais omniprésente dans la musique. Ainsi, l'idée de croire en cette

³⁸ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 159.

³⁹ *Ibid.*, p. 123.

femme idéale qui a maintenant disparu est posée comme une nécessité, un passage inévitable qui entraîne pourtant une douleur désillusoire envers cet amour qui n'est plus. C'est cependant dans les vers « Comme dans les vapeurs de l'éther / Je respirais ton désir sur tes lèvres / Une obsession, la terre tourne à l'envers » (vers 10 à 13) que le parallèle entre l'amour et la drogue prend tout son sens. En effet, ces vers posent par le marqueur de comparaison « comme » que son amour perdu était illusoire comme les effets de la vapeur d'éther. Tout se passe comme si l'amour idéal perdu a été vécu comme un symptôme imaginaire derrière le voile flou de la naïveté illustrée par les vapeurs de la drogue. Ainsi, la profondeur de la comparaison dépasse la simple idée de l'addiction et atteint un seuil où l'amour idéal perdu faisait partie d'une sorte de *bad trip*⁴⁰. Maintenant conscient de cette illusion, le chanteur retrace sa désillusion sur un ton grave et une musique entre la berceuse pour enfant et la balade triste pour l'adulte en devenir. Ce malaise se traduit par une volonté de fuite marquée par une tonalité mélancolique : « Je crois que je vais partir / Sur des lieux More, des endroits lunaires » (vers 18 et 19).

3. La rébellion

Dans cette dernière section, nous nous concentrons surtout sur l'album *Wax* qui marquera, comme *Le Baiser*, un tournant dans l'ensemble de l'oeuvre d'Indochine. En effet, il constitue le premier d'un triptyque, avoué par Sirkis, avec *Dancetaria* et *Paradize* que nous commenterons dans le prochain chapitre. Néanmoins, il constitue aussi l'aboutissement de plusieurs prémisses poétiques

⁴⁰ « Normally associated with Salvia, 'Shrooms, and LSD [...], a bad trip is a "trip" that goes from peace and oneness to pure horror and evil. Hallucinations resulting from a bad trip often involve monsters, horrifying scenes, and paranoia/anxiety. » (Source : www.urbandictionary.com, consulté le 30 juillet 2013). En ce sens, non seulement l'addiction à la drogue est un mal qui apparaît souvent à l'adolescence, mais il y a aussi un écho à la désillusion adolescente des *sixties*, comme si l'idéal recherché de cette époque était un mauvais *bad trip*, au sens figuré et littéral.

présentes dans les albums précédents. De plus, cet album marque l'étape finale, mais cruciale, de la voix poétique adolescente en raison de sa concentration thématique autour de la rébellion. Cet album pivot constitue alors le début d'une chute, d'une voix adolescente en situation transitoire, et qui s'enfoncera de plus en plus avec *Dancetaria* et *Paradize*. Bref, nous retrouverons une voix adolescente en crise qui ne basculera dans l'acceptation et la prise de position que dans les albums suivant le tryptique, soit dans une nouvelle situation pivot avec *Paradize* pour en venir en une remontée vers la sagesse. Les balises complémentaires de cette fin de chapitre avec le troisième étant posées, commentons d'abord le début de cette chute par la rébellion adolescente.

En se rappelant les prémisses de « Savoure le rouge », l'album *Wax* constitue une « saison en enfer qui cherche son illumination et fait rimer rire et mourir. Une intimité qui cherche sa voie. Qui cherche sa voix. Une douleur qui désire du sens et de l'apaisement⁴¹ ». Sans s'attarder à l'intertexte rimbaldien, rappelons tout de même qu'au niveau du processus créatif, Nicola s'implique, depuis *Le baiser*, dans le graphisme et la réalisation des vidéoclips. En effet, *Wax* pourrait, par sa pochette, être considéré comme le premier album concept du groupe, tendance qui devient, à partir de là, une caractéristique principale de leurs créations : « [...] j'ai eu cette idée pour *Wax*, de faire une pochette avec deux ados dont l'un épile les jambes de l'autre, avec un côté un peu sulfureux, charnel. C'est une pochette marquante, mais je voulais absolument un bandeau par-dessus, pour qu'on ne voie pas tout de suite ce qu'ils sont en train de faire⁴² ». Bref, une pochette qui met encore une fois en évidence la sensualité montante à l'adolescence, mais aussi qui fait appel au dévoilement. Il y a physiquement parlant⁴³, en raison du bandeau, un appel au dévoilement et à la mise de côté de l'imaginaire pour que le destinataire s'attarde à la banale

⁴¹ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 126.

⁴² *Ibid.*, p. 136.

⁴³ On peut voir aussi dans cette décision purement esthétique un appel à la participation du spectateur qui se systématise avec *Dancetaria*.

réalité d'une séance d'épilation. Il y a aussi, par conséquent, l'essence d'une révolte, une violence faite à l'endroit de l'imagination et du fantasme qui reste nécessaire, mais dont il est aussi nécessaire de briser les fondations. Cette implication du spectateur constitue en soi une implication dans l'univers adolescent qui lui est présenté, un appel rassembleur qui continue de se manifester dans le vidéoclip « Drugstar » et qui deviendra fondamental dans les derniers albums. Pour revenir à la pochette, on pourrait se demander en quoi l'épilation évoque la rébellion, mais c'est pourtant directement lié à la désillusion adolescente que nous avons présentée. En effet, si l'on se souvient de la chanson « Anne et moi », l'apparition de la pilosité constitue l'élément significatif de la puberté où le corps-sexe prend le dessus sur la perception de son propre genre. Ainsi, l'idée de vouloir retirer le poil implique une réponse à cette agression subie par son propre corps. De plus, il n'est pas négligeable de constater qu'il y a deux personnages représentés sur la pochette. Ainsi, il se dégage une impression générale de mobilisation qui n'est pas du tout hasardeuse : « L'influence de Wax, ça été le film de Larry Clark *Kids*⁴⁴ (1995), [...] Cette jeunesse, cette quête de l'adolescence, c'est ce qui est en filigrane dans *Révolution* ou *Les silences de Juliette*. [...] Ce qui était fou, c'est qu'on devenait un jeune groupe, à la fois professionnel et amateur⁴⁵ ». Nous verrons ainsi en quoi les chansons choisies de cet album proposent une voix qui, comme tout le groupe, est à la fois amateur et professionnelle ou, si l'on veut, à la fois naïve et nouvellement souveraine de son propre corps. Une voix entre deux mondes paradoxaux, mais étroitement liés, dans un lieu de passage caractéristique de l'adolescence.

Hormis l'idée de la prise de contrôle sur son propre corps nouvellement sexué, nous retrouvons aussi dans cet album la figure du genre androgyne. Déjà abordé de façon ludique dans

⁴⁴ « An amoral, HIV-positive skateboarder sets out to deflower as many virgins as possible while a local girl who contracted his disease tries to save his next target from her same fate. » (Source : www.imdb.com, consulté le 30 juillet 2013)

⁴⁵ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 134.

la première période du groupe, ce nouveau traitement du thème se révèle étroitement lié à l'idée de la révolte. D'abord parce que la pochette présente deux adolescents aux visages cachés, dont le corps et la puberté de la jeune fille sont placés en évidence par sa poitrine, sa cuisse et l'épilation. Le jeune homme, quant à lui, affiche une puberté naissante ne montrant pas encore de signes distinctifs comme la barbe ou la stature. On peut alors poser que la pochette constitue un *a priori* sémantique du traitement de la sexualité dans cet album puisque les deux sexes s'allient dans une guerre contre leur puberté, l'une essayant de s'en débarrasser, l'autre en l'aidant par son ambiguïté solidaire et par l'épilation. Une autre preuve du brouillage des genres est la coupe de cheveux presque similaire qui cache le visage de chaque personnage dont l'identité semble dépossédée par le corps mis en vedette. En ce sens, sachant que « Drugstar » est fortement inspiré de *Kids* de Larry Clark, déjà posé comme influence majeure de l'album, c'est aussi le cas évident du jeune homme sur la pochette par son allure. Le vidéoclip de la chanson « Drugstar⁴⁶ » fait alors écho à cet *a priori* en mettant en scène des « enfants sauvages » tous à l'allure androgyne. Ce qui a d'ailleurs pour effet de renforcer l'idée de mobilisation et la prise d'assaut de son propre corps dont ils se retrouvent dépossédés par leur sexualité naissante puisque la pochette suggère un garçon-fille et que le clip propose comme personnage principal une fille-garçon. « Drugstar », c'est aussi « [...] la première chanson que [Sirkis] fai[t] tout seul, paroles et musique⁴⁷ ». C'est ainsi une chanson dont le processus créatif se traduit par une voix en pleine possession de ses moyens et qui consiste en une prise en main qui se reflète dans le texte.

Le vidéoclip s'ouvre sur l'image d'un groupe d'adolescents, auxquels se mêlent les membres d'Indochine, au regard défiant le spectateur pour ensuite présenter un gros plan d'une adolescente aux cheveux noirs très courts, aux courbes pas tout à fait affirmées, et qui fait éclater

⁴⁶ Yannick Sallet, « Drugstar » (vidéoclip), 1996.

⁴⁷ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 191.

nonchalamment une bulle de gomme.



Ce personnage affirme son androgynie par son look, mais aussi par l'acte de faire éclater une bulle de gomme qui fait référence à l'archétype du mauvais garnement normalement incarné par un petit garçon. De plus, ce gros plan pose l'importance de ce personnage qui se révélera être une sorte de *leader*⁴⁸ pour les autres adolescents présents. S'enchaînent, par la suite, une série de scènes où les personnages font tout ce qui est traditionnellement interdit aux enfants : jouer avec la nourriture, s'asseoir inconvenablement sur le divan, salir le plancher ou danser sur les meubles. Apparaît ensuite le chanteur, étant situé comme faisant partie intégrante du groupe d'adolescent, qui chante les deux premières strophes qui assurent : « Nous on est des enfants dociles [...] » (Vers 1). Or, le vidéoclip et la chanson suggèrent, entre la première note et la fin de la deuxième strophe, que la promesse d'être sage est destinée, en étant formulée, à être brisée. Par conséquent, il existe dans la voix adolescente du chanteur une volonté ferme de tromper les parents, représentants d'un monde contre lequel ils se révoltent et qui s'impose à eux même s'ils n'en font pas encore totalement partie. C'est à ce moment qu'apparaît la *leader* avec une cigarette à la

⁴⁸ On peut remarquer, en ce sens, que la coupe de cheveux et les grands yeux noirs rappellent l'allure de Sirkis lui-même, mais féminisé. Fait intéressant, l'actrice est sa femme de l'époque.

bouche. En effet, il y a dans la troisième strophe l'idée de « [...] refaire [leur] éducation » (vers 12), soit de désapprendre et se réapproprier le savoir. Cette attitude reflète une réelle amertume envers l'éducation que le sujet reçoit de ses parents, comme c'est le cas pour les contes de fées auquel le sujet se met à croire dans son enfance. Ainsi, le chanteur propose de se reprendre en main en tant que groupe en utilisant le mot « on », qui implique un appel généralisé aux adolescents amers de ce qu'on leur apprend dans leur enfance, tout en se cherchant en tant que futur adulte. Vient ensuite la quatrième strophe où l'idée d'une réappropriation de son corps maintenant sexué apparaît. En effet, la strophe s'ouvre sur les vers « S'embrasser / Dans la chambre de nos parents » (vers 14 et 15) accompagnés d'un gros plan, se voulant provocateur, d'un baiser langoureux entre deux adolescents. Ce qu'il faut remarquer, c'est la haute révolte derrière l'idée de profaner la chambre des parents par l'acte sexué de son nouveau corps qui n'est plus celui de l'enfant conçu par les parents⁴⁹. Tout se passe comme un renversement de situation où l'enfant qui n'est plus s'approprie de nouveaux droits d'adultes. La strophe continue sur « [...] danser / Sur le lit qui est assez grand / Tout casser / Se toucher et fumer des cigares / Drugstar » (vers 16 à 20), ce qui renforce l'idée de révolte envers l'autorité parentale puisque le vers 17 sous-entend une situation d'injustice quant à la grandeur du lit. Bref, il y a un réel renversement, une volonté de profanation presque mystique, de ce que l'on pourrait appeler la chambre des maîtres, qui deviendra le lieu de l'exploration sexuelle, au vers 19, puisque l'on comprend que se toucher sous-entend l'acte sexuel. En ce sens, la musique de ce morceau n'échappant pas aux références *sixties* de cette période, le son « yéyé » évoque l'époque de la libération sexuelle, alors que les cœurs du pont musical (« la, la, la, la, la ») et les tapements dans les mains renvoient à la ronde

⁴⁹ On remarque que malgré ses intentions, le vidéoclip de « Drugstar » reste une tentative très *soft* de la représentation de la rébellion comparée au film *Kids*. Cependant, en constatant que la majorité des chansons de l'œuvre d'Indochine reposent sur le non-dit, il aurait été infidèle à lui-même, pour Sirkis, à ce moment, de faire un vidéoclip réellement provocant.

enfantine, élément central dans notre analyse de l'enfance dans le premier chapitre. Or, le titre même du morceau renvoie au « Drugstore », lieu de rencontre de la jeunesse parisienne des années 1960, mais avec une touche de narcissisme (« star ») et de décadence (« drug »), qui n'est plus associé à la pharmacie à l'américaine. Finalement, notons que l'acte de fumer, au-delà de l'idée de passer outre les interdits, constitue en soi un acte fondateur dans la mesure où il s'agit d'un acte de passage ancré dans un rituel initiatique faisant appel au monde des adultes tout en étant dans un monde enfantin. Vient ensuite la finale où se situe le renversement entre les enfants apprivoisés « Nous serons sages comme des images / [...] Sage comme une image » (vers 21 et 26) et les enfants « Très méchants, des vrais enfants sauvages sauvages » (vers 33). Cette finale se manifeste en parallèle avec des scènes de plus en plus chaotiques, où le terme sauvage prend tout son sens en évoquant un monde où seules les lois de la nature prédominent, soit celle d'un sexe nouvellement affirmé et celle de la volonté ferme d'une affirmation de soi.

4. Conclusion

En somme, la deuxième période du groupe nous propose un monde poétique où le sujet quitte amèrement l'enfance, lieu douillet dont les bases sont fabriquées de par sa propre imagination, pour se confronter à la vie d'adulte qui l'attend. Tant bien que mal, le sujet résiste à cette situation que la vie lui impose et qui implique de faire face à la réalité, bien plus banale et triste que ce que lui promettait son enfance. Dans ce parcours, indissociable d'un apprentissage de la sexualisation de son corps, le chanteur des chansons d'Indochine devra aussi apprendre à faire face à lui-même et à l'autre qui, au lieu d'être l'altérité, devient un complice dans cette situation de résistance face à la réalité qui s'adresse à eux. Ainsi, la voix poétique des chansons se voit

enfouée dans une rébellion sauvage, caractéristique de l'adolescence, dans laquelle il s'oublie lentement au profit d'une attitude « en réaction ». Cependant, cet épisode rebelle l'aidera à mieux apprendre, par le développement de sa maturité, à composer avec cette nouvelle vie d'adulte⁵⁰. Ce nouvel engagement envers le monde des adultes, qui consiste en des prises de position, au développement de la maturité et à l'exploration de soi, s'exprimera dans le dernier chapitre de notre recherche. En d'autres mots, si *Le baiser* était le premier album d'une nouvelle ère et que *Wax* constituait le premier album d'un tryptique, nous pouvons dire qu'il constituait aussi en une transition dans la mesure où « Dancetaria devait être l'expression de tous nos ressentiments post-adolescents⁵¹ ».

⁵⁰ Alors que les chansons suggéreront un développement identitaire hors des balises de ce qui est convenable -soit ce que représente l'hétéronormativité - et de ce qui est inconvenable (« Drugstar »).

⁵¹ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 123.

Chapitre 3 : *Black out* ou le dur passage à l'âge adulte

Puisque *Dancetaria* propose l'idée d'un « après » l'adolescence et du véritable « début » d'une nouvelle étape consolidée par les albums *Paradize* (2002), *Alice And June* (2005) et *La république des météors* (2010), comment qualifier cet « après » poétique du groupe suite à une période aussi intense que l'adolescence? Avec la perte de Stéphane Sirkis, le cœur de la composition, la participation de plus en plus grandissante du public et la prise en charge personnelle de Nicola, nous faisons face à un groupe transformé, restructuré par un renouveau et une maturité créative. Le premier deuil et la sortie de l'adolescence étant, on le sait, des épreuves significatives qui appellent à forger sa maturité. Il s'agit d'une évolution identitaire qui se fait paradoxalement, dans les chansons d'Indochine, par le biais d'une chute décadente puisque le groupe prend un tournant plus sombre et se rapproche d'influences de plus en plus *rock*, *gothique* ou *industrielles* comme Nine Inch Nails, Marilyn Manson, Placebo et Smashing Pumpkins. Pourquoi ces groupes? On pourrait dire qu'ils sont les préférés du nouveau membre et génie derrière le succès de *Paradize*, Oli de Sat, mais c'est beaucoup plus que cela. En effet, si les nouveaux groupes *hard-rock* (heavy metal, trash metal, black metal, goregrind, etc.) sont beaucoup trop agressifs et crus dans leur musique et leur image pour inspirer directement Indochine, il y a tout de même une nouvelle fascination pour ces styles méloculturels¹ dans la nouvelle esthétique. C'est aussi pourquoi Indochine se tourne vers des groupes beaucoup plus *mainstream*, ceux qui ont réussi, judicieusement, à mélanger *rock*, *métal*, *industriel* ou *gothique* pour en faire une musique plus accessible². En ce sens, la musique relative à cette période a

¹ Nous voulons dire par là une tendance musicale sous-tendue par une sorte de sous-culture entretenant ses propres caractéristiques vestimentaires, ses propres lieux de rassemblement, son art graphique, et même parfois sa propre philosophie, auxquels les *fans* du mouvement adhèrent à différents niveaux.

² Puisque, dans les années 90, le *rock* est dans un creux créatif, tout se scinde. « [...] il est donc devenu presque

quelque chose de la rage *rock and roll* des années 1970 tout en cherchant à rejoindre la nouvelle génération héritière de ce son lourd et exaltant des guitares électriques. En fait, ce changement d'approche musicale par le groupe s'insère dans la logique de l'évolution du mouvement musical lui même dans la mesure où :

Le hard rock propose cependant une approche différente dans le sens où il fait appel à l'utilisation de guitare saturée et de tempos bien plus élevés. Il ajoute en outre à la structure originelle du blues des éléments caractéristiques de l'acid rock et du rock psychédélique, deux phénomènes musicaux du milieu des années 60³ (les Stooges, MC5). [...] Plus généralement, pour la sociologue américaine Deena Weinstein, le Métal est né sur les cendres de la révolution échouée de la jeunesse occidentale à la fin des années 60 (*Heavy metal : the music and its culture*, da capo press, 2000.). Cette musique porte en elle les caractéristiques, les valeurs, les attitudes et les pratiques de la génération Woodstock. [...] Le résultat est le même : le hard rock se présente comme une alternative pour une jeunesse qui se sent exclue⁴.

De surcroît, cette tournure musicale est, comme nous l'avons mentionné, relayée par l'aspect intermédial de l'œuvre qui se radicalise durant cette période. Sirkis, en plus de s'impliquer dans la réalisation des clips et d'ajouter de plus en plus d'importance à l'image au sein de son groupe, réfléchit de façon presque théorique à son statut de créateur intermédial : « Je suis comme un réalisateur quand j'écris un texte, j'écris mon film, je visualise ce que ça pourrait donner en images [...] C'est génial, la musique, [...] on met nos textes en images⁵ ». C'est aussi à ce moment que l'idée des concepts-albums, qui débuta avec *Wax*, se radicalise. Ce qui n'est pas dissociable du tournant « métal » que prend la musique⁶.

impossible de définir précisément et de manière exhaustive la scène dark. [...] arrive en tête de ce *melting-pot* judicieux... Marilyn Manson. [...] Son rival Trent Reznor (le gars derrière Nine Inch), issu du même *melting pot*, fait le pari de conserver la considération des puristes underground et d'un public plus large. Nine inch est l'un des groupes cultes de la scène dark actuelle. » (Patrick Eudeline, *Goth : Le romantisme noir de Baudelaire à Marilyn Manson*, Paris, Éditions Scali, 2006, p. 133 et 135.)

³ On se rappelle que le rock des années 60 et le rock psychédélique, dont le *trip-hop* est la version plus récente, sont des mouvements musicaux omniprésents dans la précédente période du groupe.

⁴ Nicolas Bénard, *La culture hard rock. Histoire pratiques et imaginaires*, Paris, éditions Dilecta, 2008, p. 15 à 17.

⁵ Jean-Éric Perrin, *Indochine : Le livre*, Paris, éditions du chêne, 2010, p. 164.

⁶ « L'Artwork, c'est-à-dire l'ensemble des illustrations du livret qui accompagne l'album, tient une place importante dans l'imaginaire des groupes et dans sa réappropriation par les fans. L'image est indissociable de la musique. Chaque groupe a son propre logo, facilement reconnaissable. Le métal est aussi une musique visuelle.

Or, s'inspirer de Marilyn Manson, qui est au sommet de sa popularité à cette époque, faire des concerts où le spectre de la mort règne, renouer avec un son rock qui, lui aussi, connaît une sorte de renaissance, peut amener à se questionner sur l'authenticité de cette nouvelle esthétique qui semble très opportuniste. Nicola répondra, au sujet de *Dancetaria* :

Pourquoi cet album est devenu gothique⁷? Je n'en sais rien. On a toujours été pop gothique et glam à la fois, c'est-à-dire qu'on n'a jamais été Bauhaus. L'album suivant, *Paradize*, sera encore plus franchement gothique ou plutôt indus, dans le traitement des sons. [...] Là, effectivement, il y avait une renaissance du gothique⁸, mais je ne me suis pas senti opportuniste [...] Indochine a toujours été comme ça⁹.

Finalement, à travers cette esthétique autour de la mort et des ambiances sombres des spectacles, elle se révèle être une prise en charge, somme toute dramatique, de la nouvelle identité du groupe qui est aussi un retour « à la base de la fondation du groupe. Un trip noir, en noir, un peu corbeau [...] Noire comme la tristesse de se rendre compte de l'imperfection des adultes devant le spectacle pitoyable du monde¹⁰ ».

Le spectateur se retrouve devant un groupe qui fait un retour profond, presque mystique, à ses origines. Or, *Dancetaria* devient « le deuxième album d'Indochine. Le vrai début d'une nouvelle période. Le premier album d'un nouveau groupe¹¹ » qui digère son adolescence pour faire un

Certaines représentations puisent leur inspiration dans la peinture, le cinéma ou la littérature. En tant que premier outil de communication entre les individus, l'image joue un rôle fondamental pour construire un lien entre le producteur (l'artiste) et le récepteur (fan). Pour appuyer cette "musique imagée", les artistes accordent un rôle majeur aux illustrations accompagnant leur production, l'image tient ainsi une place prépondérante dans le concept artistique global ». (Nicolas Bénard, *op. cit.*, p. 69)

⁷ « [...] il est communément admis que le mouvement gothique est né des cendres du punk [*tout comme cette troisième période d'Indochine est née des cendres des deux premières*] , [...] au cœur des eighties, considérées comme "l'âge d'or" de la scène alternative dark, qui, elle-même, ne savait pas encore qu'elle se nommait "gothique", les sous-chapelles avaient la cote : New Wave, batcave, deathrock, heavenly voices, autant de genres qui, même s'ils ne s'appelaient pas ainsi (ils n'ont été étiquetés qu'ultérieurement), croissaient, divergeaient et voyaient leur nombre augmenter, jusqu'à s'y perdre. » (Nicolas Bénard, *op. cit.*, P. 132. Nous commentons)

⁸ « Métal gothique : Les claviers sont omniprésents et définissent souvent la base des compositions. L'apparence (vêtements noirs, maquillage) y est fondamentale. Émerge dans les années 90. » (Nicolas Bénard, *op. cit.*, p. 40.)

⁹ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *Kissing my song : textes et conversations*, Paris, Flammarion, 2001, p. 223.

¹⁰ *Ibid.*, p. 223 et 305.

¹¹ *Ibid.*, p. 227.

retour drastique à lui-même¹², son identité assumée et propre : « [Dans « Playboy »] Je parle de moi, c'est clairement moi et j'assume. [...] il faut assumer, assumer sur scène, sans doute l'endroit le plus émotionnel qui soit, où, devant toi, des gens attendent quelque chose et t'aiment [...] mes références ont été emmagasinées. Désormais, j'ai ma propre histoire à inventer¹³ ». Cependant, ce retour à soi, dans la perspective que la suite de l'adolescence, ce soit le monde adulte, devient difficile dans la mesure où le sujet doit faire partie d'un monde qui le décourage par son imperfection.

Si Sirkis affirme que « Playboy¹⁴ » c'est son identité assumée, cette chanson est aussi le lieu d'affirmation d'une identité sexuelle différente, voir marginale. Or, le sujet en pleine révolte que nous avons découvert dans « Drugstar¹⁵ », où l'identité sexuelle androgyne et l'expression générale de la sexualité n'étaient qu'un outil à la rébellion, affirme maintenant sa sexualité comme une partie intégrante de son identité, sans l'outiller ou la confronter : « [...] pour moi, c'était une preuve d'amour de dire ça [« masturbe-moi », dans « Vénus¹⁶ »] au lieu de dire je t'aime [...] »¹⁷. Ainsi, quant à la relation avec le sexe opposé, on ne parle plus d'une île obscure et inconnue, ni même de rêves où de fantasmes irréalisables, mais bien d'une fusion, d'une rencontre, avec l'altérité¹⁸. Or, dans l'album *Alice and June* le chanteur entretient un rapport étroit avec l'autre sexe, non seulement en raison d'un jeu de miroirs et de doubles en raison de la référence à *Alice au pays des merveilles*, mais aussi parce que « [...] ces deux filles, c'est [lui]

¹² « À l'inverse des punks qui avaient accéléré le tempo et balancé des morceaux de 2 minutes maximum, les nouveaux venus ralentissent et alourdissent le rythme, faisant passer l'adrénaline au second plan, loin derrière l'ambiance, pesante, sombre, reflétant le marasme économique anglais. Eux aussi, ils en veulent à tout ce qui les entoure [...] au lieu de hurler leurs accès de rage sur deux accords, ils les *intériorisent*, les distillent, les mettent en scène, les assaisonnent de synthés glacés ». (Nicolas Bénard, *op. cit.*, p. 106)

¹³ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 245, 319 et 343.

¹⁴ Nicola Sirkis / Nicolas Sirkis, Olivier Gérard, *La république des météors*, Sony BMG Music, Format CD double, 2009.

¹⁵ Nicola Sirkis, « Drugstar », *Wax*, Sony BMG Music, Format CD, 1996.

¹⁶ Nicola Sirkis, « Venus », *Dancetaria*, Select distributions, Format CD, 1999.

¹⁷ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 247. Nous commentons.

¹⁸ Fait intéressant, c'est aussi le cas pour le processus créatif puisque cette période abonde de chansons coécrites avec des femmes auteures, ou en duo avec des chanteuses.

quelque part [...]»¹⁹ ». Puisque le sujet fait maintenant face à l'autre sexe, avec lequel il fusionne par la voix du chanteur, nous ne considérons que « le double, en générant un combat entre les différentes facettes du protagoniste, conduirait inévitablement à une remise en question qui motive à son tour une prise de conscience²⁰ ». Bref, il est question, pour le sujet, de prendre conscience de son identité propre, indissociable de l'acceptation de sa sexualité et, par conséquent, d'acquiescer la maturité nécessaire à l'entrée plus facile dans le monde adulte qui lui résiste par son imperfection. Face « à cette société qui n'allait pas à l'essentiel, mais juste à la fabrication des choses²¹ », on constate la recherche d'une sexualité exploitant les pulsions primaires, l'animalité, le défoulement et la remise en question des présupposés plaqués dans le monde adulte : l'hétéronormativité, la monogamie, l'adhésion parfaite à son genre, etc. Il existe donc une tension entre la libération de la sexualité primaire du sujet et le poids de l'ordre établi qui résulte en une poétique basée sur la dialectique entre la réalité et le fantasme, le rêve et le cauchemar, la naïveté enfantine et un monde déglingué d'adulte²². Nicola Sirkis dira lors d'une réflexion sur l'ensemble de l'album *Alice and June*, et plus précisément au sujet de « Belle et Sébastiane²³ » : « [...] cette chanson [est] sur la douleur et la désillusion, la désillusion de comprendre que les contes de fées n'existent pas. Oui, c'est exactement ça, le désenchantement d'un monde où le Père Noël n'existe pas²⁴ ».

Finalement, nous verrons que cette nouvelle maturité impliquera parfois une attitude de mentor qui amène à une esthétique de l'initiation par lequel il a lui-même passé.

¹⁹ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 301.

²⁰ Marylène Cosette, « Double et processus onirique : vecteurs du parcours initiatique dans les contes et récits philosophiques », *Mémoire de maîtrise*, Université du Québec à Trois-Rivières, 2003, p. 12.

²¹ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 263.

²² Il peut sembler étrange d'insister sur le monde enfantin dans un chapitre qui se concentre sur la maturité, mais nous considérons que la maturité sexuelle ne va pas sans l'acceptation d'une enfance perdue.

²³ Nicola Sirkis / Olivier Gérard, Nicola Sirkis, « Belle et Sébastiane », *Alice and June*, Épic, Format CD double, 2005.

²⁴ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 321.

Mais qu'est-ce qu'un parcours initiatique? [...] un *passage* difficile par lequel le personnage, déstabilisé et privé de ses repères, peut accéder à un mieux-être, et même à l'illumination *mystique*. À travers une série d'épreuves rencontrées, le héros doit parvenir à l'*unification*, tant avec l'univers qui l'entoure qu'avec lui-même. L'initiation signifie aussi une introduction à la connaissance de choses secrètes, cachées ou difficiles. Le parcours est ainsi un *apprentissage*, une instruction pour l'initié qui prend le temps d'écouter son *Maître*. Le processus initiatique constitue une épreuve à franchir et invite au dépassement du stade de suspension dans le vertige de l'être – non-être. Il est donc intrinsèquement lié à la quête identitaire.²⁵

Par conséquent, nous le verrons dans l'étude de « Le grand secret²⁶ », le chanteur nouvellement en pleine possession de son identité retrouvée et réappropriée, ne manquera pas de guider certains de ses personnages dans ce chemin difficile de l'acceptation de soi qu'il a lui-même traversé. Il en va de même pour l'initiation à la sexualité et à la prise de contact de l'initié avec son propre corps. Cette période du groupe insiste sur l'éclatement total des idées reçues sur l'identité sexuelle par la valorisation de pratiques issues de pulsions sexuelles primaires. Cependant, cette tension baudelairienne entre le fantasme joyeux et la dure réalité implique non seulement une prise de position, mais aussi une fatalité mélancolique dont le sujet doit se rendre à l'évidence.

1. Décadence

Nous avons mentionné en quoi la rébellion adolescente de *Wax* constituait une sorte de pivot, un point de non-retour vers une déchéance rebelle du sujet en pleine révolte. Si les balbutiements de *Wax* correspondent à une voix adolescente qui se pose comme l'envers dans le miroir du monde adulte qui commence à s'ouvrir à elle, *Dancetaria* et *Paradize* en constituent la suite logique. En effet, en posant que la rébellion constitue le premier acte perlocutoire du sujet dans une nouvelle réalité qui s'impose à lui à l'apogée de l'adolescence, la transition vers le monde adulte se fait par

²⁵ Marylène Cosette, *op. cit.*, p. 16. Nous soulignons.

²⁶ Nicola Sirkis / Nicola Sirkis, Olivier Gérard, « Le grand secret », *Paradize*, Sony BMG Music, Format CD, 2002.

une chute décadente d'un sujet qui devient de plus en plus aliéné à sa propre rébellion envers l'ordre établi. Démêlons avant toute chose notre postulat en rappelant que la décadence consiste en un « Acheminement vers la ruine ; état de ce qui dépérit. Lat. Médieval *Decadentia*, de *cadere* "tomber"²⁷ » et que l'aliénation correspond à l'« État de l'individu qui, par la suite des conditions sociales (économiques, politiques, religieuses), est privé de son humanité et est asservi. Par ext. Tout processus par lequel l'être humain est rendu comme étranger à lui-même²⁸ ». Or, l'adolescent, que nous avons rencontré lors de l'analyse de « Drugstar », se posant comme en réaction rebelle face à ce nouveau monde qui s'offre à lui, se retrouve paradoxalement aliéné à sa propre rébellion. Ainsi, il s'éloigne de plus en plus de son identité naissante au profit d'un effritement identitaire fondé sur la réaction au lieu de la construction et de la découverte. Parallèlement, le sujet s'enfonce dans une représentation de la sexualité qui se concentre sur la remise en cause des conceptions reçues et plaquées dans le monde des adultes. Nous parlerons alors d'une tendance aux perversions sexuelles.

Les travaux de Krafft-ebing dans l'étude intitulée *Psychopathia Sexualis* nous éclairent sur le contrepoids social imposé par la sexualité dite différente et qui se retrouve, par conséquent, déviante et perverse. Or, l'auteur fut

le premier [à faire] référence à la notion de fétiche précisément comme une de ces « perversions » - c'est -à-dire, comme quelque chose qui exige la honte et la sanction sociale pour le contrôler. [...] Le médecin allemand considérait en fait tous les actes autres que le coït conjugal ayant pour but la procréation et tous les substituts aux rapports vaginalo-péniens - tels le voyeurisme, l'exhibitionnisme, le travestisme, le sadomasochisme, etc. - comme des « perversions » sujettes à châtement²⁹ .

Nous verrons plus précisément comment le voyeurisme, l'exhibitionnisme, le travestisme et le sado-masochisme posent les ancrages d'une poétique socialement perverse dans la mesure

²⁷ *Le petit Robert : dictionnaire de la langue française*, Paris, Collection Robert/Seuil, 2004.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Thomas A Sebeok, « Fétiche », *Études littéraires*, vol. 21, n° 3, 1989, p. 195-209.

où :

[...] le privé est toujours investi par l'État [...] En réaffirmant a contrario la dimension politique et publique du privé, même et surtout en ce qui concerne la dimension « sexuelle ». Car c'est bien le caractère politique du SM [et donc des perversions], le fait qu'il puisse générer une autre vision des rapports entre personnes, une dimension contractuelle différente pour ne pas dire concurrente, une autre conception de la violence et des rapports de pouvoir³⁰.

En d'autres mots, nous ne voyons pas l'expression des sexualités déviantes comme une simple problématique intime du sujet, mais considérons que cette dimension intime ne va pas sans un impact sociopolitique. En effet, ces pratiques questionnent les présupposés sociaux normatifs et, par le fait même, la perception des identités sexuelles en société. Nous reconnaissons que l'idée de la société normative n'est pas tout à fait développée chez Indochine puisque, dans cette partie de notre corpus, son identité précise reste floue. Cependant, au travers de nos analyses et sources théoriques, nous tenterons de comprendre cet enjeu et de voir quel rôle il joue dans la construction de l'identité sexuelle du sujet. Nous espérons que la conception de la société normative dans la poétique du groupe sera plus claire en conclusion de ce chapitre. Cependant, elle reste néanmoins soutenue par l'image d'une voix en pleine transition identitaire qui a des comptes à régler envers l'autorité parentale qui l'a réprimée dans son autoéducation, les parents étant une métonymie de l'autorité du monde des adultes dans son ensemble.

1.1 La chute

Parlons avant tout de cette fameuse chute décadente qui nous pousse à poser que c'est en passant par les bas-fonds de la vie (comme la jouissance de la douleur, la tristesse, l'érotisme, les excès,

³⁰ Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zone : politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 72. Nous commentons.

etc.) que le sujet au sortir de l'adolescence réussira à se retrouver lui-même. Cependant, il doit passer dans un lieu abstrait où se retrouve tout ce qui pourrait se situer dans le registre judéo-chrétien de ce qui est mal afin de garantir son ascension spirituelle qui relève d'une redécouverte de l'être. En somme, les perversions sexuelles comme le SM pervertissent le schéma chrétien en introduisant le plaisir dans son rapport à la douleur et à la rédemption, ce qui change nécessairement aussi le visage du rédempteur : « Se méfier, toujours, de ceux qui nous promettent le paradis! Le paradis, c'est à nous de le faire, c'était tout le sujet de l'album [*Paradize*]³¹ ». En gardant en tête que le son *rock* et les guitares électriques lourdes sont, chez Indochine, étroitement liées à une intériorisation de la douleur et la mélancolie, nous verrons, en ce sens particulier du traitement de la thématique, deux chansons de notre corpus, toutes deux issues de l'album *Paradize*.

Dans la chanson « Marilyn³² », le texte seul évoque le désir d'un féminin et d'un masculin sans apparente préférence³³, doublé d'une pulsion masochiste qui est indissociable d'une pulsion de vie : « Embrasser le garçon / [...] Se faire mal / [...] Moi je veux vivre / Vivre / Vivre / Un peu plus fort / Embrasser la fille » (vers 1, 9, 15 à 19). Une façon de voir la vie qui ne peut exister que si l'on « s'imagin[e] ses dieux » (vers 46) puisque les autorités référentielles extérieures ne sont pas satisfaisantes. Il s'agit donc d'une façon de « Vivre / Un peu plus fort » (vers 17-18) qui implique de « Descendre pas à pas / En bas de l'escalier / Encore plus bas [...] / Et puis rester cachés » (vers 22-24 et 40). Or, ce sont les perversions et les déviations sexuelles qui priment dans le texte, mais elles n'existent qu'en lien avec un malaise général étouffant généré par le

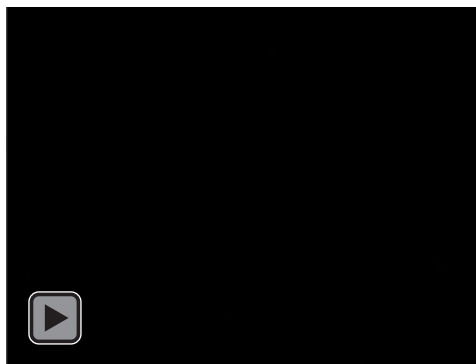
³¹ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 273.

³² Nicola Sirkis / Nicola Sirkis, Olivier Gérard, *Paradize*, Sony BMG Music, Format CD, 2002.

³³ Sachant que le titre est en l'honneur de Marilyn Manson, musicien à la tête de compositions liant savamment le rock, le métal, le gothique et l'industriel, *melting-pot* judicieux maintenant emblème de la culture populaire gothique actuelle, nous pouvons aussi affirmer que l'idée même d'une dislocation et d'une appropriation des genres réside dans le titre. Sachant, bien sûr, que l'artiste a une tendance à présenter son propre corps comme une représentation grotesque des deux sexes (sexe masculin avec de faux seins, androgynie, corps à l'apparence masculine, mais maquillé comme une femme etc.)

contrepoids de la norme. D'ailleurs, notons que, dans le refrain, la répétition du mot « vivre » se fait sur un crescendo de la voix, appel musical à l'élévation, tandis que la fin se termine sur un silence troublé par des guitares lourdes, comme une rechute brutale et inévitable. Comme nous avons rendu indissociable l'aliénation à la rébellion par une sexualité spectaculairement déviante, nous pouvons aussi postuler que ce malaise général dans le vidéoclip se lie avec une performance du genre. D'ailleurs, la voix du chanteur, malgré que nous la connaissions très claire, semble se travestir dans la chanson, surtout au moment des « ouh ouh ouh ». Par conséquent, le mélange des genres suggéré par l'image est rythmé par une voix qui s'amuse entre un ton neutre et un ton très clair, ce qui androgynise le son³⁴. Sachant que le malaise général est en réaction à ceux qui, comme l'explique l'auteur, promettent le paradis équivalant au monde des adultes, la voix poétique se comporte, par ses variations, comme un véritable ange déchu d'un paradis qui se retrouve inaccessible par son imperfection³⁵.

Parlons maintenant de ce vidéoclip³⁶ qui s'ouvre sur l'image du chanteur embrassant un autre homme aux allures féminines en même temps que le texte l'annonce : « Embrasser un garçon sur la bouche » (vers 1).



³⁴ Notons que la voix est le seul élément musical dont le son est genré.

³⁵ Nicolas Bénard fait remarquer que si les influences du hard-rock mènent, la plupart du temps, à évoquer l'enfer ou Satan, c'est pourtant dans l'optique qu'« Au-delà du simple répertoire des images et thèmes transmis, l'imaginaire hard-rock traduit une vision originale de la société, souvent pessimiste, que les artistes diffusent en s'appuyant sur des références historiques (Rome, Babylone, la Grèce et l'Égypte anciennes, le moyen-âge) et culturelles (peinture, littérature, cinéma...) récurrentes » (p. 11). C'est donc dans la volonté de l'expression pessimiste et originale de la société que la chute et l'inversion du christianisme sont évoquées dans « Marilyn », et non pour une simple propagande antichrétienne.

³⁶ Peggy M., « Marilyn » (Vidéoclip), 2003.

Cette introduction, à la manière de l'incipit d'un roman, vient donner la note au spectacle que nous nous apprêtons à regarder : libérateur, provocateur, déviant. En ce sens, l'esthétique vestimentaire choisie dans le vidéoclip est celle associée au monde fétichiste ainsi que celle amenée par le mouvement *punk* et adaptée dans le mouvement *gothique*³⁷ : vinyle, cuir, clous, mini jupe, talons très hauts, cuir verni, porte-jarretelle, corset, maquillage dramatique. Nous pouvons déjà voir que, dans la mesure où la musique appelle à l'intériorisation des sentiments et un retour à soi, elle est liée au style et à la culture évoquée dans le vidéoclip, puisque celui-ci appelle à la transcendance de l'homme déjà tourné vers lui-même. Notons aussi au passage qu'en plus de représenter un mouvement anticonformiste, ce style disloque les conventions liées au genre sexué : homme aux cheveux longs, femme aux cheveux courts, homme en talons hauts et en jupe, homme à l'attitude délicate, femme à l'attitude provocatrice, etc. En effet, « Le SM dégenrise, déhétérosexualise en montrant qu'il est possible de penser ledit rapport sexuel autrement qu'à travers la différence sexuelle exprimée par une conception binaire voir biologique du genre³⁸ ». Cette conception binaire est, à l'origine, la base de notre identité sexuelle dans la mesure où l'on apprend de nos parents que l'on est une fille ou un garçon en raison de l'allure de son sexe et que, par conséquent, être une fille implique une certaine façon d'être et d'agir. Puisque que cette conception binaire est la source d'un *a priori* définitionnel de l'identité sexuelle, elle constitue inévitablement l'objet d'une remise en question pour le sujet en pleine révolte.

Le personnage du vidéoclip qui incarne en lui-même cette décadence est celui de la

³⁷ « Le gothisme dépasse notre triste condition. Comme le Dandysme, il réfute notre animalité et vomit notre état de nature. Le goth croit [...] que le monde n'est surtout pas celui que l'on nous donne à voir. Alors il s'en invente un autre [...] À l'heure où le sexe, banalisé à outrance, vulgarisé par le porno, ne fait plus guère frémir, le fétichisme [...] est une réponse. Le fétichisme, c'est, là encore, le rêve et le refus de la morne banalité de la nature. Aucun animal ne fait l'amour avec un corset de vinyle. Seul l'homme a besoin de transcender. C'est sa grandeur. » (Patrick Eudeline, *op. cit.*, p. 9-10)

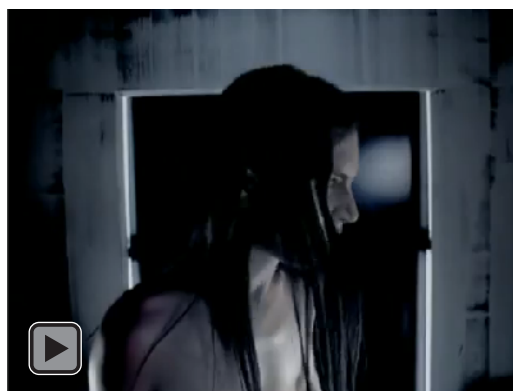
³⁸ Marie-Hélène Bourcier, *op. cit.*, p. 69.

religieuse. *A priori*, son costume, bien qu'il s'agisse d'une soutane, se rapproche beaucoup du style vestimentaire des autres personnages, ce qui a pour effet d'annoncer sa « chute » à venir. En effet, bien qu'elle garde sa volonté de prier tout au long du vidéoclip, elle laisse finalement libre cours à ses pulsions sexuelles en retirant ses vêtements.



Ce passage illustre non seulement cette tension entre le « haut » et le « bas » (ou entre la chute et la transcendance), mais aussi l'association entre la répression et dieu *versus* la libération de l'individu et « s'imaginer ses dieux ». De plus, notons la mise en image de la problématique textuelle de cette tension entre le bas, qui est le lieu de plaisir, et le haut, qui est le lieu de glorification par ce plaisir pourtant condamné, par le fait que la religieuse enlève sa soutane du haut vers le bas pour dévoiler son corps.

La mise en scène illustre aussi cette poétique puisque l'on remarque que les personnages sont confinés dans un ascenseur ou dans une petite pièce. D'ailleurs, les membres du groupe se déchaînent dans une pièce qui rappelle le « Iron Maiden » du moyen-âge.



Celle-ci, se refermant tranquillement sur eux, concorde avec le texte qui évoque la « descente » et qui appelle à la libération. Finalement, la métaphore ultime de la chute est incarnée par les scènes où un personnage ou deux est mis en vedette dans un ascenseur. En effet, chaque fois que la caméra se braque sur eux, ils expriment toujours une surprise juste avant que la porte ne se referme. Tout se passe donc comme s'ils eussent été surpris par la caméra dans leur intimité délimitée par les portes de l'ascenseur. C'est ici que le sado-masochisme se double d'une relation entre une exhibition et un voyeur. En effet, les personnages s'adonnent à des plaisirs sexuels dans l'ascenseur tout au long du vidéoclip et disparaissent ensuite dans une ascension presque divine, en raison de la lumière blanche et du registre religieux exploité dans la chanson, mais surtout en raison du passage du « bas » vers le « haut » lors de la dernière scène.



Or, ce dernier regard jeté à la caméra se situe entre la surprise et l'invitation puisqu'il place le spectateur comme voyeur et, par conséquent, acteur intégrant de l'œuvre depuis le début. Ainsi, non seulement les perversions se retrouvent exposées, mais elles pervertissent l'auditoire sans qu'il s'en rende compte³⁹.

Il serait incomplet de terminer cette analyse sans parler de l'aspect très romantique torturé rappelant le 19e siècle qui découle de cette mise en poésie de la perversion. Si l'on se remémorise

³⁹ On constate ici les balbutiements de la problématique liée au rituel initiatique que nous verrons plus tard dans le chapitre.

l'histoire littéraire, le mouvement romantique reposait sur une génération d'auteurs atteints du « mal du siècle » en raison d'une désillusion profonde face à l'utopie révolutionnaire et de leur impuissance face à cette défaite. Bref, ce malaise générationnel d'auteurs jeunes, presque adultes, mais déjà cyniques, n'est pas très loin de la voix créatrice entretenue dans cette troisième période du groupe, d'autant plus que « C'est au XIXe siècle que le romantisme noir devient une véritable contre-culture⁴⁰ ». C'est ce que nous rappelle le titre de la chanson « Le manoir⁴¹ » qui se retrouve, comme « Marilyn », sur l'album *Paradize*. Le texte se centre sur l'idée de se réfugier dans un manoir avec la personne aimée par le biais des inséparables « toi » et « moi » : « Dans un manoir / Enchaîne-moi enchaîne-moi / Encore plus bas / Et puis entraîne-moi / Entraîne-moi / Où le ciel n'existe pas » (vers 2 à 7). Nous pouvons voir que le texte n'est pas très loin de celui de « Marilyn » puisqu'il exploite les mêmes thèmes (le bas, le rapport sadomasochiste, la religion, les relations sexuelles déviantes). Cependant, c'est le romantisme douloureux qui prime dans cette œuvre puisque c'est dans la réclusion au manoir que les protagonistes pourront découvrir leur vie : « Je sais / Que l'on est / Prêts à visiter nos vies » (vers 17 à 18). Comme il a été expliqué en introduction, c'est donc en se réfugiant vers le bas de la vie ou, autrement dit, dans la douleur et l'amour secret personnifié par l'image du manoir et son cachot, que les personnages peuvent accéder à un chemin vers la découverte de leur identité propre. Nous verrons d'ailleurs en deuxième partie de chapitre en quoi ce passage difficile, mais nécessaire, assure au sujet un retour à soi et, par conséquent, une première voie vers la sagesse et la maturité. Bref, dans « Le manoir », comme dans « Marilyn », les déviances sexuelles évoquées (« Enchaîne-moi / Encore plus bas / [...] Encore plus bas / Adore-moi adore-moi⁴² » (vers 3-4 et 26-27) vont de pair avec

⁴⁰ Patrick Eudeline, *op. cit.*, p. 106.

⁴¹ Nicola Sirkis / Nicola Sirkis, Olivier Gérard, Boris Jardel, « Le manoir » *Paradize*, Sony BMG Music, Format CD, 2002.

⁴² D'ailleurs, le verbe adorer rappelle l'univers sadomasochiste, non seulement parce qu'il est lié au manoir et au

une libération de l'individu socialement aliéné et une remise en question de l'identité sexuelle au sens d'une identité préconstruite au profit de pratiques marginales. Sirkis l'expliquera lui-même lorsqu'il dit que l'amour transgressif présent dans la chanson est une pratique « transgressive pour le reste du monde! À l'époque, Jean-Paul II menait une guerre contre l'avortement, les homos et les préservatifs. En réaction, j'ai créé ce manoir, cette situation symbolique, ce mouvement entre le moral et l'immoral, la moralité de l'immoralité, l'immoralité de la moralité, avec ce parfum de sexualité christique⁴³ ».

Ce renversement, qui relève au final d'une prise de position radicale en réaction à une réalité sociale, Ovidie l'illustre dans son ouvrage *Porno manifesto* en parlant plus particulièrement de la pornographie : « La pornographie d'aujourd'hui, à l'image de l'idéologie dominante, montre une sexualité limitée et normée. D'où la nécessité de faire revivre une pornographie de libération [...] [puisqu'une] sexualité exprimée : puissance et liberté⁴⁴ ». En la superposant à notre analyse, elle nous aide à comprendre que l'identité sexuelle, dans l'optique d'être libérée, puissante et individualisée, se doit avant tout d'être exprimée et explorée en réaction à une sexualité normative. Par conséquent, laisser libre court à ses pulsions sexuelles, qu'elles soient considérées comme déviantes ou non, donne puissance et liberté à l'individu face à cette société répressive contre laquelle il fait face.

1.2 L'élévation

Nous venons de voir que la prise de position mature du sujet face à son identité sexuelle, vers

cachot, mais aussi parce que le verbe appelle lui-même à une certaine violence de l'amour.

⁴³ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 283.

⁴⁴ Ovidie, *Porno manifesto*, Paris, Flammarion, 2002, p. 20 et 39.

laquelle il se dirige de plus en plus, ne va pas sans un détour par les perversions et les comportements adolescents « en réaction ». L'étude de « Marilyn » nous a aussi permis de constater que le spectateur fait partie intégrante de l'œuvre, et par conséquent de ce mécanisme de chute, puisque son regard est sollicité par les personnages se trouvant dans leur intimité. C'est aussi le cas de la chanson « Adora⁴⁵ », que nous étudierons dans un instant, dont le vidéoclip⁴⁶ constitue une série de scènes de personnages dans leur intimité agissant comme s'ils étaient seuls. Bref, il serait difficile d'imaginer cette relation établie entre les personnages exhibitionnistes de l'œuvre et le spectateur voyeur sans la notion de spectacle. En effet, le voyeurisme implique un spectacle à regarder et le spectacle n'existe pas sans spectateur et spectaculaire : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images⁴⁷ ». Or, tout comme l'idée du voyeur ou de l'exhibitionniste, ces pratiques sexuelles impliquent une division visuelle marquée et, par conséquent, une prolifération d'images au service de l'expression de cette pratique, ce qui rend cette troisième période du groupe fondamentalement intermédiaire. Dans les prochaines chansons à l'étude, les images incluses dans ce rapport entre personnes seront surtout de l'ordre du travestissement, cette perversion étant un moyen de brouiller les cartes des rapports sociaux conventionnels en repensant les rapports entre personnes qui peuvent maintenant se baser sur un simulacre. Considérant que le travestisme est une sorte de fétichisme dans la mesure où le désir sexuel réside dans ce qui constitue l'apparence sexuelle du sujet (vêtements de femmes, par exemple), le dictionnaire d'Oxford nous apprend aussi que le terme « fut emprunté directement au substantif portugais *feitiço*, charme, "sorcellerie" (cf. aussi esp. *Hechizo*, dérivés tous deux du latin "factitius" signifiant "artificiel,

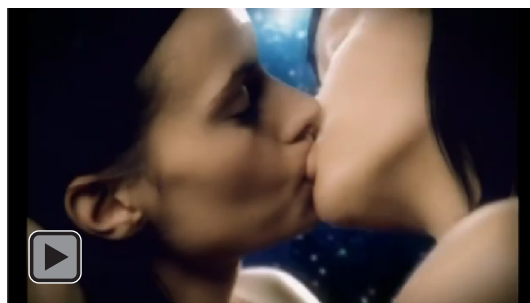
⁴⁵ Nicola Sirkis / Olivier Gérard, Nicola Sirkis, « Adora », *Alice and June*, Épic, Format CD double, 2005.

⁴⁶ Peggy M., « Adora » (vidéoclip), 2006.

⁴⁷ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, Folio, 1992, p. 16.

fabriqué avec habileté)⁴⁸". Ainsi, nous dirons que l'objet du fétiche est une fabrication habile qui incarne une partie de l'identité sexuelle du sujet. Nous verrons aussi sous peu que cette fabrication se distingue des fabrications que l'on pourrait qualifier de fausses.

Dans cette analyse des perversions, nous nous concentrerons prioritairement sur la chanson « Steff II⁴⁹ » de l'album *Dancetaria* (1999) ainsi que, dans la perspective intermédiaire revendiquée précédemment, sur son vidéoclip. Une première partie de la chanson et du vidéoclip, que nous avons délimité entre les vers 1 à 12, accompagnés d'une guitare électrique modérée et une voix très discrète, présente les membres du groupe dans des vêtements androgynes (dont des vêtements moulants, en cuir et l'accent marqué sur les bijoux).



En plus d'un appel à la sensualité suscité par les vêtements moulants, le chanteur fait office de personnage central et présente une épaule dénudée qui fait appel au dévoilement érotique à venir. Les personnages incarnés par les jeunes filles exposent une relation très sensuelle, presque de l'ordre du préliminaire, qui se caractérise par une délicatesse caricaturalement féminine et sans nudité. Cette relation suggère évidemment le dévoilement imminent du corps sans toutefois le concrétiser. Dans la deuxième partie du vidéoclip, que nous délimitons par le silence de la voix du chanteur remplacé par un crescendo lourd de guitare électrique, les membres du groupe

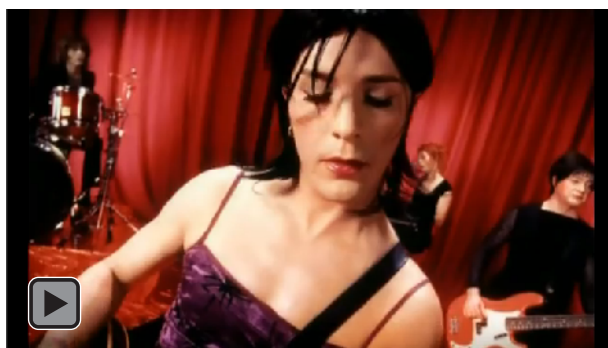
⁴⁸ <http://oxforddictionaries.com/> (Source électronique)

⁴⁹ Nicola Sirkis / J. -P. Pillot, Stéphane Sirkis, « Steff II », *Dancetaria*, Select distributions, Format CD, 1999.

maintenant vêtus de vêtements féminins en viennent à entretenir une relation avec la caméra qui n'est plus de l'ordre de la timidité, mais d'une tentative de séduction.



Le vidéoclip⁵⁰ se termine sur le chanteur qui retire sa perruque pour dévoiler le simulacre et sur le regard perçant des deux jeunes filles que l'on interprète comme un regard défiant le spectateur qui vient de voir leurs ébats. En somme, la première partie serait celle de la persuasion et de l'éventualité de l'acte sexuel tandis que la deuxième partie est la concrétisation partielle de ce fantasme. Or, le texte suggère, comme le vidéoclip, le simulacre d'une relation lesbienne qui se déroule dans l'univers graphique du ciel étoilé qui est un code relié au rêve : « Et tu verras je suis une fille / On ressemblera à des filles / Et tu verras, on aimera / On ressemblera à des rois » (vers 13 à 16).



Bref, le plaisir des sujets ne réside pas dans l'acte sexuel en tant que tel, mais bien dans le

⁵⁰ Yves Botallico, « Steff II » (vidéoclip), 2000.

faire semblant de cet acte. Tout comme le plaisir des musiciens n'est pas d'être des femmes, mais d'être des hommes qui ressemblent à des femmes. Nous pourrions dire que la relation lesbienne est un fantasme, mais qui dit fantasme dit imagination, et qui dit imagination dit faire semblant. Nous verrons dans la dernière partie de ce chapitre en quoi cette idée repose sur un rituel initiatique dirigé à la fois vers le partenaire (le « tu » du texte) et vers le spectateur. Nous dirons finalement, en regard de la prise de position mature quant à l'identité sexuelle que nous essayons d'illustrer dans ce chapitre, que les deux derniers plans suggèrent ce que l'on pourrait appeler un retour sur terre. En effet, ils présentent le chanteur et une des deux jeunes filles sans émotion sur un fond où les étoiles ont disparu. Tout se passe comme si le retour à la réalité était difficile et ennuyeux, voilà pourquoi le texte suggère de recommencer « tous les deux jusqu'à la fin des nuits » (vers 21) puisque c'est dans le fantasme que le sujet s'épanouit. Nous verrons que ce retour sur terre, bien qu'à première vue ennuyeux, correspond à une sortie du sujet de son abîme, une élévation qui lui permettra de renouer avec lui-même en dehors de la nécessité de réagir qui le tourmentait depuis « Drugstar ».

Dans « Le grand secret⁵¹ » de l'album *Paradize* (2002), un duo interprété avec la montréalaise Melissa Auf der Maur, le travestissement reste de l'ordre du fantasme, mais plus précisément du secret⁵². En considérant que les voix de l'homme et la femme s'alternent équitablement dans la chanson, nous pouvons dire que la structure reflète bien le propos du texte puisque les deux chanteurs expriment leur volonté de partager leur sexe au sein de leur relation. Nous constatons avant tout que cette idée d'une identité sexuelle malléable est pourtant programmée puisque le féminin tient dans le texte une position passive devant un masculin actif. Par exemple, la récurrence de l'expression « laisse-moi » chantée par la voix féminine est une

⁵¹ Nicola Sirkis / Nicola Sirkis, Olivier Gérard, « Le grand secret », *Paradize*, Sony BMG Music, Format CD, 2002.

⁵² Ce qui laisse d'ailleurs planer le doute sur son existence pour le regard extérieur.

permission à accorder, mais aussi parce que l'instance masculine suppose qu'en devenant le féminin à son tour il doit être « une fille qui se défend » et « qui perd son sang » (vers 16 et 17).

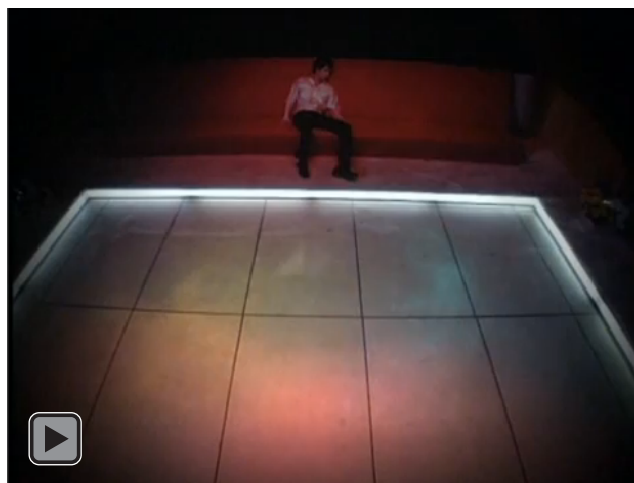


Cependant, bien que les rôles sexués soient présentés comme préconstruits, ils n'en demeurent pas moins interchangeables, dans l'imaginaire présenté par les chanteurs, puisqu'ils supposent que « faire comme un garçon » reste une « illusion » (vers 9 et 10). Ce qui pervertit les règles hétéronormatives, comme ce fut le cas avec le schéma christique dans « Marilyn », imposées par la société. Nous posons donc que l'identité sexuelle implique dans son *ethos* des caractéristiques artificielles au même titre que les vêtements et qu'il est possible de travestir et fétichiser son identité comme ses habits. Ce qui n'en fait pas une fausseté, mais bien une expression très personnelle de soi. De plus, la mise en scène⁵³ suit ce que laisse entendre le texte en privilégiant une mise en scène des deux sexes en alternance. L'attitude assurée de la cantrice rejoint aussi notre analyse quant à la présentation du masculin comme sexe actif puisqu'elle joue à être un garçon. Il en va de même pour la présentation du féminin comme sexe passif puisque le chanteur présente une attitude fragile. En ce sens, lors de la dernière partie, c'est la cantrice qui fait le geste de toucher son partenaire tandis qu'il subit la caresse.

⁵³ Peggy M., « Le grand secret » (vidéoclip), 2003.



Finalement, si le texte de la chanson « Adora⁵⁴ » rappelle surtout le texte de « Marilyn » en raison de la thématique SM (« J'ai trouvé que ce parallèle entre le Sado-masochisme et le monde ou on vit était intéressant [...] comment être bien dans un monde où le monde entier crève de faim⁵⁵? »), ce qui pose l'indissociation du social et du privé dans l'optique créative, la poétique visuelle rejoint l'idée du travestissement puisque les personnages sont la plupart du temps déguisés. Même si leur déguisement n'est pas toujours celui de l'autre sexe, il n'en reste pas moins un déguisement tout comme c'est le cas du travestissement. Dans le vidéoclip, tout le monde s'amuse et se donne en spectacle à un voyeur invisible. Puisque la plupart des personnages sont seuls dans une pièce et regardent la caméra en se donnant en spectacle, il est logique de faire le lien entre la caméra et le miroir.



⁵⁴ Nicola Sirkis / Olivier Gérard, Nicola Sirkis, « Adora », *Alice and June*, Épic, Format CD double, 2005.

⁵⁵ Thierry Desaulles, *Indochine : l'ombre des mots*, Paris, Édition Alphonse, 2008, p. 260.

Par le fait même, en suivant l'idée de la perversion du spectateur que nous avons posée avec l'analyse de « Marilyn », il est évident que le spectateur est voyeur de l'intimité des personnages tout en étant leur reflet et *vice versa*. L'apparition d'une esthétique liée au jeu de miroir introduit l'idée naissante, que nous verrons plus en détail en fin de chapitre, de l'initiation dans la mesure théorique où « par le reflet s'effectue la découverte de soi et s'établit la première expérience du monde et de l'altérité. C'est dans l'oeil de son vis-à-vis, dans le miroir qu'il vous présente que se construit l'image de soi⁵⁶ ». En d'autres mots, le miroir constitue un indice qui pose que le sujet est en plein apprentissage de lui-même et de l'autre, étape cruciale de la construction de son identité. Cet apprentissage se continuera implicitement dans *Alice and June* en raison de l'omniprésence des deux jeunes filles l'une en face de l'autre, mais aussi en raison de la référence à peine voilée à Lewis Carroll qui raconte dans *Alice au pays des merveilles* un récit de la quête identitaire d'une jeune fille. Cette preuve sémantique nous rappelle donc que le sujet, bien qu'il tente d'adopter une attitude plus personnelle et mature sur lui-même et son identité sexuelle, ne pourra pas connaître cette identité achevée avant de prendre la position de mentor que nous explorerons à la fin de ce chapitre.

2. Le retour à soi

La poétique d'Indochine lors de cette dernière période créative ne va pas sans une réflexion sur le retour aux pulsions primaires cachées derrière nos caractéristiques acquises. En effet, la prise de position quant à l'identité sexuelle n'est pas imaginable sans la prise de conscience d'un état instinctif de l'identité sexuelle. Comme nous le verrons dans les prochaines analyses, si les

⁵⁶ Marylène Cossette, *op. cit.*, p. 26.

chansons nous démontrent la recherche de ces pulsions primaires, il en découle une esthétique où règne l'animalité, la sauvagerie, le défoulement, mais aussi des fantasmes et les fétiches que nous avons étudiés dans le point précédent. De surcroît, les fantasmes et les fétiches sont des plaisirs sexuels issus des pulsions primaires d'autant plus qu'elles sont socialement réprimées. En ce sens, il ne faut pas nécessairement tenir pour acquis l'éloignement entre les artifices matériels liés au monde des perversions et les pulsions primaires que l'on aurait tendance à penser comme épurées. En effet, l'écoute de ces pulsions peut mener à l'adoration des artifices, l'état primaire de son identité sexuelle n'impliquant pas nécessairement la dévalorisation du faire semblant. C'est le cas dans « Steff II » où le désir viscéral d'être un homme qui s'amuse à être une femme dans un jeu de séduction implique un code vestimentaire. Il faut donc faire la différence entre les éléments de la mise en scène de son identité sexuelle qui sont fabriqués, comme un pantalon obligatoire pour un garçon, et les éléments qui sont certes fabriqués, mais qui sont également falsifiés en regard de l'authenticité de l'identité, comme un pantalon pour un garçon qui a plutôt envie de porter une robe.

Nous insistons aussi sur le lien qui existe entre ces deux points de notre analyse puisque nous avons déjà vu que la musique de cette période est totalement conséquente de la recherche de cet état primaire de l'identité. Bref, en regard d'un genre aussi complexe que la chanson, une œuvre comme « Marilyn », suggère que le son de la guitare électrique consiste en un pilier du texte et de la mise en scène qui déclame « moi je veux vivre » (vers 15). Ce n'est pas non plus par hasard que dans « Steff II », la deuxième partie de chanson (2:17) présente le début de l'émancipation du fantasme de l'amour lesbien et le travestissement en même temps qu'une montée fulgurante de la guitare électrique qui s'exprime en crescendo juste avant la reprise de la voix. Bref, nous garderons en tête pour le reste de notre étude que la guitare électrique et le son

rock qui caractérise les chansons de notre corpus imposent la connotation d'un état primaire qui relève du défoulement, voire de la sauvagerie humaine⁵⁷. Cette idée, Olivier Gérard vient le confirmer lui-même lorsqu'il dit : « Avec Nico, on s'entend bien parce qu'on a une approche "enfantine", "sauvage" et pas intellectuelle de la musique : on fonce, et la sauce prend, ou pas⁵⁸ ». Il faut cependant comprendre l'approche enfantine en lien avec l'approche sauvage⁵⁹, ce qui les situe dans l'état primaire que nous avons proposé et non dans l'enfance à proprement parler. Ce commentaire est d'autant plus révélateur lorsque l'on sait qu'Olivier rejoint le groupe et aide Nicola avec les compositions à partir de l'album *Dancetaria* que nous avons qualifié d'album pivot dans la voix cantique. L'auteur quant à lui dira : « Le rock, pour moi, doit être avant tout sexuel. Prince, Patti Smith, ça transpire le sexe. Le rock, c'est la morale, le sexe et le social⁶⁰ ». Il en devient donc clair que si notre problématique sur les identités sexuelles dans ce chapitre se resserre sur un questionnement envers la morale et le social, c'est avant tout parce que l'on étudie des chansons qui exploitent la musicalité *rock*.

2.1 Au-delà de l'humain, l'individu

Puisque nous avons déjà traité de la problématique du défoulement en regard de la libération des pulsions sexuelles liées au fantasme et au fétichisme, nous reviendrons brièvement sur quelques

⁵⁷ Ayant posé plus tôt que l'esthétique gothique et fétichiste font appel, comme le dandy, à la transcendance de l'état de nature. Nous voulons dire, par état primaire et sauvage, non un appel à la nature humaine, mais bien un appel au défoulement, à la déshumanisation (et donc décodification) du comportement humain. Il y a l'idée de s'exprimer selon ce que l'on a envie et non selon certaines normes. « L'amalgame entre ces deux milieux [fetish et gothique] n'est pas très surprenant car ils présentent un certain nombre de points communs, et notamment la recherche d'un certain esthétisme, souvent sophistiqué et sexy, qui utilise des matières communes (le cuir, le vinyle, entre autres), mais aussi une volonté de se démarquer, de s'affirmer, de s'épanouir en empruntant une voie "alternative" » (Patrick Eudeline, *op. cit.*, p. 143. Nous commentons.)

⁵⁸ Jean-Éric Perrin, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁹ C'était le cas, par exemple, des « enfants sauvages » dans « Drugstar » où le comportement enfantin est détourné.

⁶⁰ Agnès Michaux et Nicola Sirkis, *op. cit.*, p. 311.

passages déjà étudiés, mais où nous avons volontairement mis de côté l'appel à l'état primaire qui se superpose à l'excitation sexuelle déviante. Rappelons donc que « Marilyn » repose sur un malaise général quant à la pression sociale contre l'émancipation sexuelle de l'individu. Nous avons vu que cette idée est traduite par l'image de la pièce qui se referme sur les musiciens et sur les personnages confinés à restreindre leurs ébats dans un ascenseur. Dans « Steff II », la chanson se base sur l'appel des corps nus qui sont obligés de se cacher et sur la séduction qui ne peut se concrétiser puisque le spectateur que les musiciens tentent de séduire se trouve à l'extérieur du cadre de leur univers fantasmé. Afin de poursuivre notre exploration du thème de l'animalité, nous allons nous attarder sur la chanson « Adora » puisqu'elle incarne en elle seule la tendance thématique présente plus brièvement dans d'autres œuvres de notre corpus.

Ce que l'on retient de ce vidéoclip⁶¹, qui semble à première vue éclaté en raison d'une succession d'images de différents personnages qui font du *lip sync*, c'est justement le naturel des gens présents à l'écran. Les personnages sont de jeunes adultes qui portent des vêtements quelconques ou de l'ordre évident du déguisement. La constante de la mise en scène est que tous le monde s'amuse, agit librement, se défoule. Il faut aussi noter que les musiciens sont mêlés aux autres personnages, ce qui les place tous sur un pied d'égalité.



⁶¹ Peggy M., « Adora » (vidéoclip), 2006.

Ce détail n'est pas anodin parce qu'il pose justement que l'être humain n'est pas plus important qu'un autre lorsque l'on fait abstraction des statuts sociaux, que l'on a toute son importance dans son univers propre. En d'autres mots, lorsque nous sommes seuls dans nos chambres, dans nos salles de bain, dans nos cuisines, bref, hors des rapports sociaux et humains obligatoires, tous le monde est semblable. C'est aussi ce que suggérerait notre analyse sur l'effet miroir de la caméra face au spectateur regardant un spectacle qui est le reflet de lui-même puisque « Le spectacle moderne exprime au contraire ce que la société *peut faire*, mais dans cette expression *le permis* s'oppose absolument au possible⁶² ». Ce spectacle de laisser-aller s'impose donc comme un incitatif, aux yeux du spectateur, à remettre en question ce que la société lui permet ou non de faire puisque d'autres personnes comme lui, en suivant la logique du miroir, vivent leur différence dans leur intimité. Alors, en reprenant les mots de Debord, nous dirons que dans l'expression de ce spectacle, le permis s'oppose absolument au possible que conçoit la société. Le spectateur devrait alors en venir à se demander pourquoi il ne peut se travestir que dans sa chambre avec lui-même comme seul spectateur si d'autres en font de même : encore une fois, nous pouvons noter les germes d'un sujet qui se fait en plus en plus initiateur.

En somme, le vidéoclip implique une mise en scène de soi du réprimé par le défoulement parce que c'est hors du regard du répresser que l'individualité du genre existe. Ainsi, le déguisement, et par le fait même le travestissement, n'est pas de l'ordre de l'artifice, mais bien l'expression de pulsions primaires contre l'autorité répressive extérieure : « Il semblerait que mon fiancé soit une fille / J'aimerais bien te / Raser les cheveux / Voir l'allure que ça te fait / Tes parents / Auront peur de moi » (vers 10 à 15). Ici, le verbe « sembler » pose que le fiancé est peut-être une fille et, si c'en est une, elle est un fiancé. De plus, le verbe « aimer » dans le

⁶² Guy Debord, *op. cit.*, p. 27.

deuxième vers, prête une connotation ludique à l'idée de raser les cheveux qui est d'ailleurs souvent un indicatif du sexe d'un individu. Par conséquent, l'ambiguïté, l'expérimentation et le plaisir règnent contre l'autorité parentale qui incarne en fait la contre-pressure effectuée par la société normative sur l'individu. Nous tenterons d'ailleurs de synthétiser ce que les chansons désignent comme étant la société normative à la fin de ce chapitre puisque cette entité n'est jamais clairement identifiée.

2.2 La maturité

La recherche et l'expression de soi à l'état primaire ne pourrait être possible sans faire abstraction de ce que nous avons appris en tant qu'être social, mais la poétique du groupe pose que les règles sociales qui nous sont imposées au cours de notre cheminement ne sont pas toujours en accord avec les règles liées à l'état primaire telle que nous les explorons dans cette section. En d'autres mots, si une relation semble dénaturée, c'est qu'elle est soumise à un regard qui en fait une relation punissable. En revenant à la chanson « Le manoir », le texte nous apprend que c'est seulement dans le cadre d'un isolement total que le sujet et le destinataire du texte pourront « Se brûler tous [leurs] cerveaux / Et redevenir des héros [...] / Prêts à visiter [leurs] vies » (vers 14-15 et 18). Nous comprenons que « brûler les cerveaux » constitue une image des connaissances acquises afin de renouer avec les héros qu'ils ont pu être dans leur enfance, stade évolutif de l'homme qui se rapproche le plus d'un état conforme à nous même. Bref, comme nous avons vu, les protagonistes doivent se réfugier vers le bas de la vie afin de redécouvrir leur identité propre qui se révèle sauvage, romantique et, par conséquent, aux frontières d'une sauvagerie enfantine et d'une maturité adulte. Rappelons au passage que le rapprochement entre l'enfance et la maturité n'est pas contradictoire au sein de notre problématique puisque l'accès à la maturité ne va pas sans

l'acceptation de ne plus être enfant. En ce sens, l'appel à l'état primaire de l'identité sexuelle est ce qui rapproche le plus le sujet de son enfance perdue. Ce clivage entre ces deux univers sera présenté dans la prochaine partie du chapitre, mais démontre déjà que la prise de position de l'individu face à son identité constitue une construction dialectique entre son identité propre et ce qu'il a appris. Nous anticipons que ce processus, en nous rappelant la décadence aliénante dans laquelle le sujet s'est renfermé dans son adolescence, lui permettra de remonter vers lui-même, une bouffée d'air en dehors d'une identité impropre construite sur une série de réactions à l'autorité. Nous remarquons que cette remontée presque mystique du sujet jusqu'à lui-même, qu'il tente d'ailleurs d'accomplir depuis *Paradize*, ne prend son envol que lentement, mais sûrement, avec *Alice and June* et *La république des météors*.

L'idée de désapprendre afin de sortir de la décadence et renouer avec son identité sexuelle propre est présente dans la chanson « Playboy⁶³ » de *La république des météors* (2010).



Le texte en lui-même, par rapport à la problématique des identités sexuelles, n'est explicite que dans la première strophe qui évoque un moment de prise de conscience. Le sujet

⁶³ Nicola Sirkis / Nicola Sirkis, Olivier Gérard, « Playboy », *La république des météors*, Sony BMG Music, Format CD double, 2009.

adulte se rappelle le moment où, à l'adolescence, il essaya les vêtements de sa mère (qui est une femme, mais aussi une figure d'autorité parentale centrale, surtout pour un garçon) et que le regard de la société lui fit comprendre que c'est mal (universalisé par les mots évoquant un groupe innommable : « vous », « on », « gens »). Cependant, le fait que le sujet dise qu'il essaie aussi ses habits à l'envers démontre que son geste n'est pas nécessairement d'aller systématiquement contre ce qui lui est indiqué d'adopter comme comportement, mais bien de questionner l'ordre établi. On peut alors observer une maturité marquante, critiquant le regard aliéné de l'adolescent rebelle qu'il a été. En même temps, la musique se présente comme beaucoup plus candide et apaisante que ce que les albums précédents nous suggéraient. En fait, depuis la deuxième période du groupe, les morceaux aussi légers et dansants étaient quasi inexistantes. Tout se passe comme si le chanteur évoluait maintenant dans un univers musical affirmé, en paix, loin des tourments mélancoliques qu'il traînait depuis *Dancetaria*. Maintenant hors de sa mélancolie, l'accès aux racines identitaires de chacun est présente tout au long du texte : « Moi j'ai du mal avec les artistes / Surtout les Français qui habitent en Suisse / J'adore aussi le sexe et les Snuff movies / Je trouve que ce sont de purs moments de vie » (vers 13 à 16). De plus, le sujet déclame qu'il aime non seulement le sexe, activité naturelle pourtant socialement taboue à étaler, mais aussi les *snuff movies* (« A snuff movie is a motion picture genre that depicts the actual murder of a person or people, without the aid of special effects, for the purpose of distribution and entertainment or financial exploitation. »⁶⁴) qui impliquent une violence physique issue du monde des pulsions, bien que socialement tout à fait inacceptable. Finalement, en raison d'un vidéoclip⁶⁵ basé sur le changement arbitraire de vêtements relatifs à un statut social ou l'appartenance à un sexe, le texte rapproche ces deux parcelles de notre identité qui sont toutes

⁶⁴ Wikipedia.com, consulté le 2 août 2013.

⁶⁵ Patrick Boivin, « Playboy » (vidéoclip), 2010.

deux relatives.



Nous retrouvons dans cette remarque un écho au présupposé théorique que nous avons avancé plus tôt sur l'aspect politique et public du domaine privé. Il en découle l'absurdité du fait que les autorités morales se fondent sur l'aspect physique et vestimentaire des individus, puisque ces choix émanent de l'identité individuelle à l'état primaire. Le vidéoclip propose que l'identité physique soit prise comme un lieu de questionnement identitaire en général, voire d'une société entière, puisque c'est l'identité propre de l'individu qui en motive l'apparence. Ainsi, ce « mal », si difficile à définir pour le sujet, se trouve à être le malaise qu'il éprouve face aux valeurs artificielles fausses et aveugles de l'ordre social qui construit les individus en fonction de ce que cet ordre attend d'eux, sans recevoir ce que l'individu peut lui apporter.

Afin de mener à bien l'étude du phénomène qui lie le sujet à son état primaire lié à l'enfance, tout en étant lui-même au stade d'une prise de position mature face à son identité, nous mettrons de côté les chansons que nous avons déjà approfondies. Malgré le fait que chacun des thèmes abordés dans ce chapitre soient omniprésents dans l'ensemble des chansons des derniers albums du groupe, nous allons nous concentrer sur deux chansons de l'album *Alice and June* (2005) puisque cette thématique est le pilier principal de ce concept-album. L'idée de tension entre une enfance perdue et l'acceptation de la brutalité du monde adulte, l'auteur la traduit en

disant que cet album est pour lui « violemment romantique et joyeusement pornographique ». Puisqu'il serait facile de s'égarer dans l'étendue de ce monde poétique à deux niveaux de signification, présent dans l'entièreté de l'album sous forme de double sens et de sous-entendus, et que nous voulons nous concentrer sur la problématique des identités sexuelles, nous nous attarderons sur le lien qui unit la violence, le romantisme, la joie et la pornographie.

Nous dirons, d'entrée de jeu, qu'en considérant que les chansons sont écrites au « je » et qu'elles sont soigneusement divisées dans l'album en deux parties portant chacune le nom d'une des jeunes filles, le lecteur ne peut s'empêcher de tenir pour acquis que l'énonciatrice des textes de la première partie est Alice (au pays des cauchemars) et que la seconde est June (au pays des merveilles). Or, ce jeu d'énonciation suppose que les deux jeunes filles existent en tant qu'entité unique, mais le spectateur est invité à considérer ce qui se passe dans leur univers. Cette idée présuppose l'importance du spectateur/voyeur que nous avons aussi étudié dans les deux précédentes sections du chapitre. Cette situation du spectateur face aux deux énonciateurs des textes se reflète dans chacune des chansons de l'album dans la mesure où chaque chanson présente un « je » s'adressant à un « tu » absent ou en évoquant un « nous ». De plus, la thématique récurrente des textes étant le mal de vivre face au monde extérieur, les chansons proposent à l'auditeur un regard sur l'intimité de l'énonciateur. Nous pourrions expliquer cette relation complexe à trois en pensant au célèbre *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, qui fut d'ailleurs une référence visuelle importante de l'album⁶⁶. En rappelant que nous nous concentrerons sur les chansons qui posent explicitement des questions sur l'identité sexuelle en général, soit les chansons « Les portes du soir⁶⁷ » (Alice) et « Crash me⁶⁸ » (June), nous verrons en quoi la prise

⁶⁶ Voir annexe 3. Dans ce tableau, on remarque un jeu de regard significatif où deux hommes regardent une femme nue qui, elle, regarde quelque chose d'invisible en hors-champ.

⁶⁷ M. Peudupin, Nicola Sirkis / Olivier Gérard, Nicola Sirkis, Marc Eliard, « Les portes du soir », *Alice and June*, Épic, Format CD double, 2005.

de conscience de cette enfance perdue et le refuge retrouvé dans son état primaire que nous avons démontré s'expriment au travers « du rêve d'Alice et du drame de June⁶⁹ » puisqu'il semblerait que la maturité face à son identité sexuelle ne peut exister sans « un conte de fée transposé dans un monde d'adulte⁷⁰ ». Nous nous intéresserons donc aux éléments dissonants du merveilleux qui se dégage des textes puisque ces tintements de violence ou de pornographie, au travers de la romance et de la joie, impliquent que l'image renferme un deuxième degré de signification puisque l'univers naïf qui nous est dépeint dans son ensemble se retrouve trahi par ces détails. Nous verrons lors de nos deux analyses le sens naïf pour ensuite voir comment le texte ouvre des portes vers un deuxième niveau de compréhension.

Le premier texte issu de la première section *Alice*, intitulé « Les portes du soir », semble à première vue être une longue plainte d'un énonciateur qui se sent triste le soir venu et qui appelle l'aide d'un « tu » qui n'est pas nommé : « Est-ce que tu connais les portes du soir / Qui font pleurer l'intérieur des filles / [...] Je veux qu'on s'associe / Et que tu meures dans mon lit / Car j'ai dormi là / Comme d'autres meurent » (vers 4, 5, 23, 24, 25, 26). Cependant, l'ouverture du texte pose le double sens suggéré dans le texte au sein même de la structure de sa première strophe : « Est-ce que tu connais nos tristes pouvoirs / Et toutes les fleurs qu'on trouve / Dans le noir, dans le fond / Est-ce que tu connais les portes du soir / Qui font pleurer l'intérieur des filles / Les jambes écartées / Les yeux qui brillent » (vers 1 à 7). En effet, l'aspect léger et romantique posé par l'idée de fleurs que l'on retrouve dans le noir se retrouve à être des jeunes filles dont l'intérieur pleure. C'est la strophe suivante, qui précise que l'intérieur des filles pleure parce qu'elles ont « les jambes écartées » et non en faisant référence à leur malaise intérieur qui les fait littéralement pleurer de tristesse. La connotation sexuelle ambiguë est reprise dans les vers récurrents : « Je

⁶⁸ Nicola Sirkis / Olivier Gérard, Nicola Sirkis, « Crash me », *Alice and June*, Épic, Format CD double, 2005.

⁶⁹ Jean-Éric Perrin, *op. cit.*, p. 194.

⁷⁰ *Ibid.*

veux qu'on s'associe / Et que tu meures dans mon lit » (vers 23 et 24). Suite au double sens du texte suggéré dans la première strophe, le lecteur ne peut pas savoir s'il s'agit d'une association dans le sens d'une entraide et d'une mort au sens premier du terme puisque l'énonciateur crie son désespoir, ou bien s'il s'agit d'une association et d'une mort, pour ne pas dire une « petite mort » au sens sexuel des termes. En somme, le texte fait appel à l'esprit analytique du spectateur en oscillant entre une sémantique liée au mal sentimental d'un être seul le soir, ce qui se rapproche d'ailleurs d'une situation très enfantine, et une sémantique moins évidente liée au désir sexuel. Or, la poétique des textes implique des mots et des expressions polysémiques, mais dont les sens multiples concordent dans un rapport dialectique. Par exemple, il ne faut pas comprendre la mort issue du désespoir séparément de la petite mort, mais bien le lien étroit que l'auteur crée entre ces deux réalités en les superposant. Ainsi, le lecteur est invité à une lecture plus analytique que naïve qui révèle une autre dimension de la relation entre l'énonciatrice et la destinataire du texte que nous venons de voir. Bref, le spectateur est une partie intégrante de l'actualisation de la dialectique polysémique du texte. Encore une fois, il se superpose à cette chanson une tonalité *rock* assez rythmée, mais au son moins grave, qui dégage une impression de légèreté, presque comme si le chanteur, maintenant artiste à part entière, s'amusait à traiter d'un sujet grave de façon ambiguë.

Dans la deuxième chanson intitulée « Crash me⁷¹ », il s'agit d'une évasion vers un imaginaire loin d'un monde où les énonciatrices⁷² se sentent incomprises : « On part / Vers notre étoile / Et tu vois comme on s'éloigne / Avant de se retirer / On oubliera / Ceux qui ne

⁷¹ Peggy M., « Crash me », 2007. (Remarque intéressante, puisque nous abordons le thème de la maturité, le vidéoclip de « Crash me » est le premier où Sirkis apparaît avec une barbe grisâtre non rasée, ce qui met en évidence son âge.

⁷² Même s'il s'agit d'un « on », il n'y a toujours qu'un énonciateur impliqué dans un « on » ou un « nous » avec un destinataire.

comprennent pas » (vers 1 à 6).



Cependant, au milieu du texte s'inscrit un passage qui rejoint la même ambiguïté présente dans le texte de « Les portes du soir » : « Et s'imaginer / Les robes déchirées / Et tout le bien que l'on se fait / Et continuer nos doigts serrés » (vers 19, 20, 21). Ce passage oscille donc, comme le précédent texte, entre le fantasme sexuel lesbien des personnages, les vêtements déchirés, et l'évocation d'une mort violente puisque le texte suggère aussi l'évasion par la mort en « glissant du haut des montagnes » ou en rejoignant « les oiseaux dans le ciel » (vers 16, 17). Ainsi, nous pourrions dire que l'ambiguïté entre la mort et la « petite mort » que nous retrouvions dans notre première analyse de cette partie est reprise dans ce texte.

En somme, une écoute naïve ne révèle que le sens naïf du texte lié au malaise enfantin face au monde, tandis qu'une écoute attentive révèle une thématique plus mature et un sens de l'ordre du fantasme ou de l'érotisme. Ce qui, par ailleurs, force le spectateur lui-même à entrer dans les rouages du passage au monde enfantin au monde adulte dans son processus d'actualisation des doubles sens. En effet, au bout du compte, l'album nous présente deux jeunes adolescentes qui vivent un malaise suite à des prises de conscience relatives à cet état : les troubles identitaires, la découverte de la sexualité, l'angoisse face au monde adulte, etc. Bref, la poétique qui nous est présentée oscille, tout au long de l'oeuvre, entre des thématiques enfantines

et matures puisque la prise de position face à son identité sexuelle ne peut exister sans l'acceptation de perdre sa naïveté en conflit avec le monde des adultes. Nous verrons, dans la dernière partie du chapitre, comment l'acceptation de l'enfance pervertie n'existe aussi qu'en relation avec un rituel initiatique.

3. L'initiation

Maintenant que nous avons vu comment fonctionne le mécanisme subversif de l'œuvre envers son auditoire par le jeu de regards et de miroirs, nous verrons maintenant comment cette action politique, qui peut sembler isolée, peut devenir une action collective à large portée en regard d'un processus initiatique dépendant de la présence d'un meneur⁷³. Précisons avant tout que c'est l'œuvre qui porte le processus subversif qui est basé sur un mécanisme initiatique et non le groupe ou le leader du groupe. Cependant, la présence d'un meneur affirmé en tant que chanteur, auteur, compositeur et chanteur en une seule et même personne est une situation récurrente lorsque l'on étudie l'œuvre d'un groupe de musique. Ainsi, ces œuvres deviennent des outils privilégiés si l'on veut étudier le phénomène de l'initiation. Si Isabelle Boisclair pose la chanson comme un genre riche quant à l'étude des identités sexuelles⁷⁴, nous ajouterons que le rituel initiatique est une problématique récurrente lorsque l'on étudie les identités sexuelles, mais primordiale lorsque l'on étudie la chanson en raison de la figure du meneur.

Dans les précédentes parties du chapitre, nous avons vu comment le sujet se rapproche de son identité sexuelle propre suite à une réaction à la réalité qu'il découvre. Ainsi, cette tentative

⁷³ Véronique Demers, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁴ Isabelle Boisclair, *Québec Studies*, « La chanson, une technologie du genre : Éric Lapointe et l'exaltation d'une virilité rebelle », n° 45, dossier dirigé par Johanne Melançon, p. 43-60.

du retour à l'essentiel passe par la découverte d'un état primaire qui révèle des pulsions sexuelles menant à des perversions, puisque considérées comme socialement inacceptables, qui se rapprochent d'une sauvagerie qui est liée au stade de l'enfance. L'acceptation de son identité sexuelle dialectiquement conçue dans l'œuvre d'Indochine, au travers ce processus entre la naïveté et la maturité serait impossible, par sa complexité et sa richesse, sans l'idée d'une initiation à cette réalité. Il s'agit en fait d'une présence paternelle⁷⁵ qui, par le mécanisme perversif (sans la connotation négative du terme), accompagne le non-initié qui est parfois un personnage, parfois le spectateur et parfois même les deux à la fois. C'est ce que nous a permis de conclure notre dernière analyse de l'album *Alice and June* qui pourrait se résumer au même phénomène qui est présent dans les regards du célèbre tableau de Manet⁷⁶. Nous retiendrons cette idée de la portée, au sens de l'étendue de son impact sur les différents acteurs (au sens sociologique) entourant l'oeuvre, du phénomène initiatique. Véronique Demers dit dans son mémoire sur le masculin dans les vidéoclips qu'« Avec l'idée que le meneur représente un groupe vient l'idée de la pluralité, de l'ampleur. [...] le meneur parle du "nous" [...] il parle "du groupe" ou alors il parle "au groupe". Ce qui laisse planer une atmosphère de grandeur [...] et force est d'admettre que le profil du meneur est très similaire à celui du héros⁷⁷ ». Nous verrons comment le meneur devient, en regard de nos précédentes remarques, celui du groupe, des personnages et du spectateur⁷⁸. Puisque chaque album de cette période comporte une chanson très explicite sur le rituel initiatique, nous diviserons ce développement sur l'initiation en faisant référence à une chanson de chaque album compris dans notre corpus sur la maturité identitaire, soit « Steff II »,

⁷⁵ Il est important de souligner que nous parlons du rôle paternel et non du paternel en tant que personnage de sexe nécessairement masculin.

⁷⁶ Voir annexe 3.

⁷⁷ Véronique Demers, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁸ Rappelons qu'au niveau du graphisme, la croix de *Paradize* agit comme un logo pour les fans qui veulent afficher leur appartenance au groupe et à son message. Ce qui prouve qu'avant les balbutiements initiatiques de *Dancetaria* et la consécration graphique de *Paradize*, le chanteur n'avait pas atteint une maturité nécessaire pour être le *leader* d'un groupe.

« Le grand secret », « Les portes du soir » et « Un ange à ma table ». Pour ce faire, nous expliciterons certaines étapes de la consolidation du rapport initiateur/initié présente dans l'œuvre afin de comprendre ce mécanisme progressif, soit la mise en confiance de l'initié, la consolidation de la relation par l'initiateur qui se fait rassurant, l'initiation, l'appropriation, la participation du nouvel initié et, finalement, le regroupement des initiés en un « nous » généralisé⁷⁹.

3.1 Moi, toi et toi

La première étape du processus initiatique se révèle en fait être une relation préliminaire à l'initiation. En effet, le meneur initiatique, qui est dans le cas présent le chanteur de l'œuvre, peu importe la forme qu'il prend dans telle chanson, ne peut être consacré dans son rôle sans le destinataire qui est un autre personnage, le spectateur et, la plupart du temps, les deux à la fois. C'est cette relation entre un « moi » qui s'adresse à un « toi » et à un autre « toi » qui entraîne, nous le verrons plus tard, l'inévitable appel à un « nous » très élargi. Afin de comprendre le mécanisme de ce phénomène dans le cadre de notre problématique sur l'identité sexuelle, nous allons étudier comment il se concrétise dans la chanson « Steff II ». Cette chanson pose dans les trois premiers vers de son texte cette relation initiatique que nous venons de théoriser : « *Je crois que tu as fait ce choix / Et ce sera moi qui vais te montrer / Ce que j'ai appris et t'initier à ce que je sais* » (vers 1 à 3, nous soulignons). Il est flagrant de constater, en regardant ce que nous avons souligné dans la citation, que près de la moitié des mots de ces trois premiers vers établissent la structure énonciative du texte. Nous pouvons alors voir que le savoir se transmet d'un « je » vers

⁷⁹ Ces étapes sont celles qui ressortent de nos analyses et sont donc propres à Indochine.

un « tu » qui a fait un choix d'être initié à ce savoir, ce qui concorde tout à fait à la prise de position qui est le sujet central de ce chapitre. C'est après ces trois vers, qui posent les rôles respectifs des personnages de la chanson et que nous pourrions appeler les termes de l'entente de confiance à venir, que l'étape préliminaire de la mise en confiance est enclenchée: « *Si tu me demandes de tout t'apprendre / Tu peux avoir confiance en moi toi aussi* » (vers 4 et 5, nous soulignons). Outre le fait que le premier mot du quatrième vers rappelle l'idée du choix qui est indissociable d'une complicité entre le « tu » et le « me », ce sont les derniers mots de cette première strophe qui s'avèrent les plus significatifs en raison de l'absence de la virgule. Lors de l'écoute, la virgule est aussi absente ce qui donne « moitoi » et non « moi, toi ». Bref, la confiance permet aux deux entités de ne faire qu'un puisque la distance grammaticale est annulée dans la poésie du texte.

La deuxième étape du processus initiatique, qui est déjà enclenché par la mise en confiance, est la consolidation du nouveau lien entre le meneur et les « toi » de l'œuvre par l'investissement du meneur d'une voix rassurante, presque paternelle, qui rassure son futur initié : « Et tu verras que tout va bien se passer / Que tout ça n'est pas si compliqué / Et je serai aussi douce qu'une fille / Moi aussi » (vers 9 à 12). Si les deux premiers vers confortent le meneur dans sa posture paternelle face au futur initié, le vers 11 pose les premiers indices de l'univers auquel le « toi » sera initié et dans lequel repose toute la logique poétique de « Steff II ». Il y a donc la question, non seulement du faire semblant d'être une fille, mais d'être une fille préconstruite, c'est-à-dire à être du sexe qui se doit d'être « doux ». Finalement, le dernier et très court vers sert de tremplin à la troisième phase du processus initiatique qui consiste en l'enseignement : « Et tu verras je suis une fille / On ressemblera à des filles / Et tu verras, on aimera / On ressemblera à des rois » (vers 13 à 16). On comprend que la chanson repose sur l'initiation à l'amour déviant, au

sens où nous l'avons posé dans la première partie du chapitre, d'un garçon qui fait la fille avec un autre garçon qui fait la fille. Avant de continuer sur le rituel initiatique, nous remarquons ici que l'initié peut être un homme biologiquement parlant, mais aussi une femme. En effet, en considérant que le sexe biologique n'implique pas une certaine construction de l'identité sexuelle, une femme biologiquement conçue peut avoir une identité sexuelle plus masculine et peut alors jouer à la fille. Ainsi, en plus de poser l'ambiguïté du « toi » il élargit aussi la portée du rituel initiatique. À l'image du vidéoclip qui propose que ce soient des personnages féminins, soit les jeunes filles dans l'herbe, ou masculins, soit les membres du groupe, qui jouent à faire semblant, le spectateur en devient concerné au-delà de son sexe.

Cette dernière remarque nous amène à une quatrième étape du rituel initiatique qui consiste en la participation du nouvel initié. En effet, par le même jeu de regard que nous avons remarqué dans la chanson « Marilyn », qui se situe entre la surprise et l'invitation, le chanteur et le personnage féminin lancent, comme on l'a vu, le même regard au spectateur à la fin du vidéoclip de « Steff II ». En d'autres mots, le spectateur devient témoin, et par extension complice, de l'initiation du personnage par le chanteur, ce qui en fait aussi un initié. Ainsi, lorsque la chanson se termine, le spectateur est porteur du secret de l'univers objet de l'initiation. C'est ce secret qui lie le « moi », le « toi » et le « toi » spectateur qui enclenche la participation. Ce déclic est d'ailleurs indissociable de l'effet perversif auquel nous faisons référence.

Sans faire une analyse aussi approfondie que la précédente sur « Le grand secret », nous insisterons sur l'appel au « nous ». En effet, cette chanson consacre la relation entre l'initiant et l'initié non seulement comme un secret (il est très tentant de dire secret d'État), mais comme un grand secret, ce qui lui confère une importance supérieure qui concorde avec le dépassement de la sphère privée pour atteindre la sphère publique. Nous verrons que ce phénomène théorisé en

début de chapitre se concrétise dans l'élément poétique du rituel initiatique, mais aussi dans la réalité. En effet, nous considérons que l'effet de la portée, que nous justifions par l'implication inévitable du spectateur dans l'oeuvre du groupe, fait de la poétique de l'oeuvre un enjeu du discours social⁸⁰. Sirkis fait d'ailleurs une remarque sur l'insertion de sa poésie dans le discours social lorsqu'il parle de « Venus » de l'album *Dancetaria*: « Et j'ai totalement assumé le fait de chanter "masturbe-moi". J'ai même vu des fans qui s'étaient fait faire des t-shirts avec écrit ça dessus...⁸¹ ». Il en va de même pour la croix emblématique de *Paradize* : « [...] elle (Peggy M.) crée un logo, une marque, un signe de reconnaissance à travers lequel tous les "indoaddicts" s'identifieront. *Un peu comme les signes secrets que s'échangent les membres d'une secte lorsqu'ils sont en public*⁸² ». Le livre biographique le plus récent du groupe ira même jusqu'à la désigner « la croix la plus populaire depuis l'autre ». Cet échange du secret entre initiés, en d'autres mots la concrétisation de l'appel au « nous », fera l'objet de la dernière étape du rituel initiatique que nous tentons d'explicitier.

Dans « Un ange à ma table⁸³ », l'aspect initiatique prend une forme beaucoup plus élargie puisque le « nous » semble indéfiniment lié au « je » : « Je revois et nos nuits et nos joies / Je revois notre vie notre toit / Je revois nos ennuis et nos droits / Je revis notre lit s'éteindra » (refrain). Cette chanson, dont la forme fait écho à « Le grand secret » propose encore une fois un duo équitable entre la cantrice (Auf der Maur) et le chanteur dans un contexte beaucoup plus terre à terre. En effet, au lieu de faire appel au monde imaginaire fermé d'amoureux excentriques, « Un ange à ma table » suggère la relation d'un couple troublé par la guerre. Dans la même optique, le

⁸⁰ Il ne faut pas confondre que nous posons la poétique comme enjeu du discours social et non l'oeuvre, qui en est une par définition.

⁸¹ Agnès Michaux et Nicolas Sirkis, *op. cit.*, p. 247.

⁸² Philippe Crocq et Jean Marsela, *Sur la muraille d'Indochine*, Enghien-les-bains, Édition Lagune, Collection Biographies, 2006, p. 150. (Nous soulignons)

⁸³ Nicola Sirkis, S. Combeaud / Nicola Sirkis, Olivier Gérard, « Un ange à ma table », *La république des météors*, Sony BMG Music, Format CD double, 2009.

vidéoclip présente des images assez banales des personnages comparés à l'univers artificiel imaginé pour illustrer « Le grand secret ». On peut alors parler de consécration puisque l'appel au « nous » se fait, pour la première fois, en regard d'un problème socio-culturel réel. Or, la cantrice et le chanteur incarnent les malaises dits « féminins » et « masculins », sans dissociation discriminatoire, issue de la guerre. Il s'agit alors d'un appel généralisé au public à s'identifier aux personnages initiaux à ce problème maintenant réel. Bref, l'idée du « nous » est maintenant, tout en étant intrinsèquement liée à une sorte d'imaginaire idéalisé, indissociable d'un ralliement socialement engagé.



Or, l'initiation est celle d'une réalité à combattre au lieu d'un monde imaginaire à inventer dans un contexte où le féminin et le masculin parlent d'une même voix. Finalement, ce que cette dernière partie nous démontre, c'est que le sujet maintenant sage d'une remontée de sa propre décadence identitaire, adopte une attitude assurée de mentor. Ainsi, à ce stade, nous observons que le sujet n'en est plus à parler de lui-même, mais de parler de tous, de cette collectivité qu'il a créée au travers ses propres déboires identitaires.

4.Conclusion

En somme, nous avons vu que, graduellement, la voix poétique des chansons émerge de sa chute

décadente pour regarder, pour la première fois, la réalité difficile qui l'attend dans le monde des adultes. « Un ange à ma table » représente cet autre côté de la médaille, et ce sera le cas dans l'ensemble de l'album *La république des météors*, que nous considérons comme album pivot vers une quatrième période Indochinoise. Sans anticiper sur notre conclusion générale, nous pouvons toutefois dire que le facteur social prend de plus en plus de place dans les chansons au fur et à mesure que la voix poétique prend conscience de sa maturité grandissante face à son identité sexuelle et sociale. À ce stade, l'identité sexuelle étant posée comme individuellement construite et malléable, cette problématique s'estompe pour laisser place à une fusion identitaire entre son sexe et l'identité sociale. En ce sens, le contrôle social, est surtout présent dans l'interprétation que nous en avons faite, puisque les chansons restent discrètes sur sa définition et son identité. Bref, le social existe dans les textes en tant qu'entité abstraite qui impose une pression. Il en résulte une réflexion sur l'autonomie de l'individu qui se pose par rapport à lui-même et en désignant l'adversaire. La norme devient alors le « grand eux », soit tous ceux qui s'opposent à une certaine conception de la liberté individuelle, sexuelle et identitaire.

Conclusion générale

Ce mémoire est parti du postulat que la chanson constitue un lieu privilégié pour l'étude du *gender*. L'une des raisons principales à motiver cette hypothèse est qu'elle implique la mise en scène d'une voix, instrument nécessairement genré. De plus, sachant que la voix pose déjà le *gender* comme une dimension intrinsèque de la chanson, ajoutons que les vidéoclips et les spectacles sont aussi articulés autour d'un corps mettant en scène son identité sexuelle (vêtement, attitude, comportement, etc.) Ce postulat nous a donc mené à poser l'hypothèse qu'il existe, dans l'ensemble de l'œuvre d'Indochine, une évolution du rapport à la sexualité entretenu par le chanteur. Ainsi, il n'est pas étonnant de constater que celui-ci, figure que nous avons comparée au narrateur de roman, se retrouve au centre de nos analyses. Si, dans le cas du groupe Indochine, le chanteur est parfois personnage, parfois accompagné (par les autres musiciens ou par des membres du public), parfois présenté comme étant Nicola Sirkis jouant son propre rôle, il n'en demeure pas moins que cette figure reste le point central de la sémantique des chansons et qu'elle est nécessairement liée à la mise en scène du *gender*. En effet, par-delà le constat que les identités sexuelles constituent d'emblée une préoccupation dans les chansons d'Indochine, on s'est retrouvé à se questionner sur un groupe qui se renouvelle constamment, grâce notamment à des chansons où le *gender* agit comme un catalyseur poétique. Finalement, cette problématique, envisagée dans la perspective de l'*ethos* tel que le définit Dominique Maingueneau, rend indiscutable l'ancrage des chansons dans le discours et dans l'imaginaire social. Or, nos analyses ont permis de mieux connaître un groupe qui évolue sans cesse dans l'optique d'offrir à ses *fans* des chansons ancrées dans le monde qui les entoure, bien évidemment en raison de l'aspect genré et intermédiaire de l'œuvre, mais aussi grâce à l'inclusion – parfois symbolique – desdits spectateurs eux-mêmes dans le processus de création.

1. Genre et devenir

Pour structurer cette réflexion, nous avons avancé que l'évolution poétique du groupe correspond à celle d'un être humain, à savoir qu'elle débute par une période naïve, jeune et candide, pour ensuite donner à voir une adolescence mouvementée, marquée par la perte de l'innocence, et se terminer avec une entrée sereine dans le monde adulte. Nécessairement, ces différents stades de maturité n'existent qu'en relation étroite avec l'identité sexuelle (à construire) du chanteur.

Nous avons découvert, lors de l'étude de la première période, que même les thématiques du groupe témoignaient de l'aspect « évolutif » de sa poétique. En effet, la pudeur, thème intrinsèquement lié au stade de l'enfance, implique que la naïveté d'enfant et la sexualité se côtoient au sein d'une tension inévitable entre la volonté de découverte et la peur de découvrir. C'est le cas entre autres dans « Canary Bay » où les onomatopées suggestives (« ouh ! ouh ! ») évoquent la réalité du plaisir sexuel sans nécessairement la nommer. Pourtant, le ton et la musique exotique en font un thème invitant, voire excitant, à imaginer. Alors pourquoi cet ancrage dans le non-dit ? En fait, les chansons nous apprennent que, si la sexualité reste pudique dans ces premières compositions, c'est que la sexuation du texte et du chanteur, ou en d'autres mots l'apparition de l'identité sexuelle comme problématique identitaire, implique la perte de l'autre sexe. C'est d'autant plus vrai dans « Canary bay » puisque l'idéalisation qui en est faite se base sur le plaisir entre personnes du même sexe, comme si le sexe du chanteur n'existait pas. En effet, la découverte de la sexualité par le chanteur entraînerait un changement de perception puisque, à partir de ce moment, l'autre existe par le regard d'un corps nouvellement sexué.

Malgré des textes très pudiques, nous avons constaté, à l'aide d'un angle d'étude original, que l'intérêt des chansons de cette période réside surtout dans leur forme. Nous avons d'ailleurs

laissé de côté, à cette étape de notre réflexion, la mise en image du rapport à la sexualité puisque l'image du groupe, comme son identité, en est encore à ses premiers balbutiements. L'idée d'analyser les chansons du point de vue de quelques genres littéraires reliés à l'enfance nous a permis de constater que c'est dans la mesure où les textes (et la musique) sont écrits pour être faciles à lire (ainsi qu'à écouter et à comprendre) qu'ils sont, en réalité, complexes à décoder. Que ce soit par les jeux de sonorités ou de sens dans « Kao bang », du rythme par le son de mains qui se tapent ou la musicalité, il s'agit d'un appel à la contribution du spectateur à ce monde imaginaire. Cet aspect candide, où est privilégié le jeu, s'estompe pourtant dès l'album *7000 danses* où le chanteur, c'est le cas pour « La chevauchée des champs de blés », pose les prémisses d'une construction identitaire coincée entre l'appel de l'aventure imaginaire de l'enfance et l'exploration de soi. En fait, cette chanson semble agir comme un pivot puisqu'elle renverse la poétique de la pudeur en annonçant : « C'est un jour impudique / et qui jette toutes ses idées imaginaires [...] donne-moi la séduction / Prends mon chemin enfin / En chevauchée des étriers » (vers 7-8 et 33-34). Le chanteur, jadis caractérisé par sa naïveté et sa pudeur, gardera à partir de ce moment un souvenir amer de cette période. Cette caractéristique deviendra dès lors primordiale, puisque l'aspiration au monde adulte doit passer, chez Indochine, par la compréhension et l'acceptation de l'enfance perdue.

Bref, inévitablement, la deuxième période du groupe pose un monde poétique où le sujet quitte l'enfance, lieu douillet dont les bases sont fabriquées par sa propre imagination, pour se confronter à la vie d'adulte qui l'attend. C'est le cas dans « La colline des roses », l'une des premières chansons à évoquer clairement ce glissement, où le cadre féérique et imaginaire se transforme en un lieu érotique : « Il y a des petites fées / Au creux de ma main / Et qui prennent le thé / Dans un jardin [...] Je n'ai que mes yeux / Pour les regarder / Que deux mains pour les toucher / Mais qu'une bouche pour les embrasser » (vers 12-16 et 20-23). Tant bien que mal, le

canteur résiste à cette situation qui implique de faire face à une réalité bien plus banale et triste que ce que lui promettait son enfance : ce sera ainsi le cas dans « More », où la dépendance à l'amour est comparée à la dépendance à la drogue. Ce parcours, indissociable d'un apprentissage de la sexualisation de son corps, rend en quelque sorte la construction de l'identité sexuelle ancrée dans cette réalité redoutée. En ce sens, le canteur devra aussi apprendre à faire face à lui-même et à l'autre, qui glisse ainsi de l'altérité vers un rôle de complicité (ou d'identité), dans cette situation de résistance. Ainsi, en pleine recherche de lui-même, il se voit enfoncé dans une rébellion sauvage, caractéristique de l'adolescence, mais nécessaire à la remise en cause de ses présupposés d'enfance. C'est exactement ce que nous a révélé l'étude de « Drugstar », où la priorité réside strictement dans la remise en question, irréfléchie mais drastique, de l'ordre. En ce sens, on observe une rébellion caractérisée par l'oubli de la recherche de soi au profit d'une attitude « en réaction », ce qui n'empêchera pas cet épisode rebelle d'aider le canteur à mieux apprendre, par le développement de sa maturité, à composer avec cette nouvelle vie d'adulte. Ce nouvel engagement consiste en des prises de position face au monde qu'il redoutait tant, au développement de la maturité, à l'exploration de soi, et donc à son intégration, aspects que nous avons explorés dans une troisième partie.

À mesure où le canteur s'intègre au monde adulte, le facteur social prend inévitablement une plus grande place. La voix poétique prend conscience progressivement de sa maturité grandissante, de son identité en devenir. À ce stade, on observe une fusion entre la fabrication identitaire que l'on pourrait qualifier de globale, l'identité sexuelle et le genre. Cette composition, où chaque partie conserve sa particularité mais s'unit pourtant aux autres pour former un tout indissociable, se construit face au contrôle social. « Playboy » reste la chanson la plus explicite à ce sujet en dénonçant le contrôle social par les figures d'autorités traditionnelles (le juge,

l'avocat, le policier). De plus, dans le vidéoclip du morceau, c'est devant ces regards réprobateurs que le chanteur et les autres personnages jouent avec leur identité, leur rôle social et leur sexualité. Bien que l'identité du contrôle social reste floue, nous pensons que ce manque de précision n'est pas hasardeux ou inutile, mais relève plutôt d'une certaine généralisation, ou d'un appel à tous, ce qui n'est pas étranger à la notion d'initiation évoquée par la suite avec, entre autres, l'étude de « Le grand secret ». Bref, le social existe dans les textes en tant qu'entité abstraite qui impose une pression. Il en résulte une réflexion sur l'autonomie de l'individu qui se pose par rapport à lui-même et aux autres.

On retient, à la fin de cette évolution poétique, une tendance à l'effacement du chanteur qui parle au « je » intime, au profit d'un chanteur qui parle au « je » universel. Bien que cette idée mérite explication, elle va pourtant de soi dans la mesure où le « je » universel correspond à un chanteur incarnant un personnage effacé en relation avec d'autres. Cette situation a pour effet une identification massive de la part des spectateurs, d'autant plus que le *fan*, qui suit le groupe depuis les années 1980, connaît très bien le parcours de la voix poétique. Le chanteur devient alors une autorité paternelle accomplie qui se construit depuis *Paradize*¹. C'est peut-être l'une des raisons de la popularité renouvelée du groupe, soit le fait qu'il entretienne ainsi depuis longtemps l'image d'un meneur. Celui-ci a quelque chose de plus que le meneur tel que le définit Véronique Demers, dans la mesure où il n'est pas autoproclamé, mais fabriqué au sein même de l'œuvre². En d'autres mots, si Demers distingue le meneur du chanteur introspectif, puisque l'un parle au « nous » et l'autre au « je », nous posons que, dans le cas d'Indochine, le meneur parle au « nous »

¹ Fait intéressant, il s'agit aussi du moment où Sirkis devient lui-même père.

² « Avec l'idée que le meneur représente un groupe, vient celle de la pluralité, de l'ampleur. C'est-à-dire qu'en comparaison avec l'introspectif qui traite de sujets se rapportant à lui-même, le meneur parle du "nous" ». (Véronique Demers, « La représentation de la masculinité dans les vidéoclips de musique populaire: [Ressource électronique] Le code visuel et l'expression de la vulnérabilité masculine », *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université de Montréal, 2009. p. 78.)

nécessairement parce qu'il parle au « je ». C'est à partir de cette idée que nous avançons le fait qu'Indochine entre, après *La république des météors*, dans une quatrième période poétique. Observons donc, en guise de conclusion, comment se met en place cette quatrième période dans les chansons de l'album *Black city parade*.

2. Vers une quatrième période poétique?

Le processus créatif actuel d'Indochine révèle un écrivain qui s'isole pour écrire. Dans un acte autoproclamé égoïste³, Sirkis affirme qu'il ne raconte pas d'histoires pour divertir des gens, mais évoque plutôt des états d'âme intimes qui ont, finalement, une portée universelle. Cette pulsion émotionnelle, qui se traduit dans sa poésie, est donc une émotion obligatoirement à partager. Dans ce contexte où la pudeur, soit l'isolement total nécessaire à la mise à nu émotionnelle, est paradoxalement un moyen par lequel l'écrivain partage ses chansons, l'auteur précise qu'il n'a plus envie d'écrire comme un adolescent, aujourd'hui ce sont les chansons qui priment avant tout. Or, la pudeur n'est plus recherchée, mais travaillée et utilisée par un écrivain devenu très habile.

Si certaines thématiques comme la pudeur évoluent en continuité dans l'œuvre, la quatrième période est aussi marquée par une poésie qui évoque un certain *vécu*, et ce, dès *La république des météors*. Nous voulons dire que cet album constitue un hommage personnel à une série d'idoles (Salinger, Rimbaud, Duras etc.) de Sirkis. Cette dimension englobante implique un questionnement sur les générations passées et les générations présentes, faisant ainsi office de rétrospective pour le groupe et pour l'auteur. La dernière chanson, « Mexicane Syndicate⁴ », incarne peut-être cet état d'âme, puisque c'est avec une révolte assumée, accompagné de sa

³ *Indochine : Black city parade* (le film), Sony Music, 2013.

⁴ Nicola Sirkis / Nicola Sirkis, Olivier Gérard, *La république des météors*, Sony BMG Music, Format CD double, 2009.

guitare, que Sirkis chante l'ère Sarkozy : « Mais c'est quand même un système pourri / Où l'on n'est pas toujours bien respecté / Même si nos jours semblent comptés / Il y aura un futur pour notre passé » (vers 14-17). Même s'il est rare d'entendre une chanson d'Indochine autant ancrée dans l'actualité, le chanteur prend plaisir à confirmer qu'il s'agit d'une « pure chanson de l'ère Sarkozy, l'ère du mensonge, du bling bling, des beaux parleurs baratineurs à la Bernard Tapie. [...] [il] croi[t] pouvoir dire que *Mexicane Syndicate* est [sa] première vraie chanson d'adulte⁵. » Il est d'autant plus difficile de ne pas parler de la référence à peine voilée à l'adage de la génération *punk*, « *No Future* », comme si Sirkis faisait lui-même un clin d'œil à son enfance poétique qui prenait ses racines dans le *punk* et qui angoissait sur son futur dans le monde des adultes.

Des chansons d'adulte, l'album *Black city parade* (2013) en regorge et son processus créatif témoigne de cette nouvelle maturité. En effet, le film éponyme *Black City Parade* propose l'envers de l'album, le *making of* très sérieux de compositions qui sont pour le groupe du « Indochine à 200% », il est difficile pour nous de ne pas entendre du Indochine qui se serait trouvé et se reconnaîtrait enfin pleinement dans son œuvre. Le film nous présente donc un monde où prime la technologie comme outil créatif, mais aussi une façon de faire qui privilégie le travail, le retravail, le tout au service d'une approche toujours autant instinctive de la musique, sauf que celle-ci est maintenant agrémentée de maîtrise et *d'expérience*. Si cet album est incontestablement celui du voyage et de l'altérité, on en voyait déjà les prémisses dans *Paradize*. Prenons par exemple la chanson « Mao boy⁶ » où le chanteur scande « Tiens je crois / Que c'est à moi aujourd'hui / de te montrer tout ça / Comment faire pour vivre ici / Mais personne je crois / Ne m'a vraiment bien appris [...] Laisse-moi te dire "boy" / C'est difficile / La vie est sale "boy" /

⁵ Agnès Michaux et Nicolas Sirkis, *Kissing my song : textes et conversations*, Paris, Flammarion, 2001, p. 368.

⁶ « Mao boy », *Paradize*, Sony BMG Music, Format CD, 2002.

Sous ses étoiles » (vers 1-10). C'est à partir de ce moment que le « je » commence sa transition vers un « je » générique, et *Black city parade* correspond à l'apogée de cette transition. Il s'agit d'un album dont, non seulement chaque chanson évoque une ville, mais, plus précisément, une solitude dans cette ville. C'est le cas par exemple de la chanson *Traffic girl*, où un « je » observateur dialogue avec un « tu » ancré dans la ville, jusqu'à se brouiller à un certain moment : « Une ville devant *tes* yeux défile / Mais tu ne bougeras pas / Dans un uniforme mécanique [...] Comme un soldat de bois / Tu bouges et tu vois au loin devant toi / Comme une poupée de bois / Tu bouges et tu souris pour rien devant toi / Comme un soldat *pour moi* » (vers 3-5 et 34-38. Nous soulignons.). Dans « Le fond de l'air est rouge », c'est dans un amalgame homogène que l'on retrouve le phénomène « moi », « toi » et « toi », dialogue à trois dont on a isolé les premiers balbutiements dans le troisième chapitre : « Kelly sourit à la source vive et les éclaircies de nuit, / Mais Johnny panique, la machine électrique, la démocratie / Je reste ici, à jamais résister la vague est défilée de nuit » (vers 1-3). D'ailleurs, le titre de ce morceau reprend celui d'un film de Christ Marker, paru en 1977, consacré à mai 68 et ses suites. Indochine poursuit donc par ailleurs sa démarche intertextuelle et intermédiatique.

La problématique de l'identité sexuelle se révèle d'ailleurs différente dans cette quatrième période : si certaines chansons mettent en scène des couples, une autre une « Traffic girl » ou un garçon victime d'intimidation, on retient surtout le rapport privilégié qu'entretiennent les sexes entre eux. Il serait intéressant d'étudier cette quatrième période comme l'apogée de ce que l'on pourrait poser comme le rapport à l'autre sexe, suite logique et inévitable d'une première période ignorante et imaginative, d'une seconde où règne une atmosphère de découverte et de déception, et d'une troisième qui se concentre sur l'exploration par le fétichisme ou l'échange des rôles. Bref, il s'agit d'un album qui va de ville en ville pour rencontrer diverses solitudes et d'un auteur qui en

a peut-être marre de lui-même⁷, qui écrit maintenant pour la musique et la poésie, et non plus uniquement en fonction de sa seule personne, peut-être parce qu'il n'en a plus besoin.

⁷ Sirkis écrit cette chanson qu'il voyait chantée par plusieurs voix. Résultat : les membres du groupe et des fans chantent en cœur, « mais qui veut tuer le chanteur? »

Annexe 1 : grille d'analyse

Titre :

Album :

Production et compagnie de disque :

Durée de la chanson, du vidéoclip ou de la prestation visuelle :

Membres du groupe et collaborations :

Contexte de parution :

Paroles de la chanson :

Analyse littéraire du texte chanté selon la thématique des identités sexuelles :

Résumé du clip :

Artistes :

Apparence physique (vêtement, style, corps) et son lien avec la thématique

Langage corporel (attitude, comportement général)

Interactions (comportement entre les personnages, avec l'environnement)

Forme :

Mise en scène

Description des décors

Éléments techniques sur l'image

Plan de caméra

Fond :

Thématique générale et problématique sur les identités sexuelles

Problématique de la mise en scène de soi

Annexe 2 : Croix de *Paradize* (source : Google image)



Annexe 3 : Pochette de l'album *Wax* (source : Google image)



Annexe 4 : *Le déjeuner sur l'herbe* (source : Google image)



Bibliographie

I. Corpus principal

A) Chansons

Indochine, « Docteur Love », *L'aventurier*, Ariola Record (BMG international), Format CD, 1982.

_____, « Kao Bang », « Pavillon Rouge », *Péril jaune*, BMG international, Format CD, 1983.

_____, « Canary Bay », « Tes yeux noirs », « Troisième sexe », 3, Ariola Record (BMG international), Format CD, 1985.

_____, « La chevauchée dans les champs de blés », *7000 danses*, Avrep, Format CD, 1987.

_____, « Alerte Managua », *Le baiser*, BMG international, Format CD, 1990.

_____, « Candy prend son fusil », « Savoure le rouge », *Un jour dans notre vie*, BMG international, Format CD, 1993.

_____, « Les silences de Juliette », « Révolution », « Unisexe », *Wax*, Sony BMG Music, Format CD, 1996.

_____, « Stef II », *Dancetaria*, Select distributions, Format CD, 1999.

_____, « Le grand secret », « Le manoir », « Marilyn », *Paradize*, Sony BMG Music, Format CD, 2002.

_____, « Adora », « Belle et Sébastienne », « Black Page », « Les portes du soir », *Alice and June*, Épic, Format CD double, 2005.

_____, « Junior song », « Un ange à ma table », « Play boy », *La république des météors*, Sony BMG Music, Format CD double, 2009.

B) Vidéoclips disponibles en ligne

Indochine, Christophe Sirkis, « Kao bang », *L'aventurier*, 1982.

_____, Par Le Guen, « 3ième sexe », 3, 1986.

_____, Serge Gainsbourg, « Tes yeux noirs », 3, 1986.

- _____, Sébastien Chantrel, « La chevauchée dans les champs de blé », *7000 danses*, 1988.
- _____, Nicola Sirkis, « More... », *Le baiser*, 1991.
- _____, Marc Caro, « Savoure le rouge », *Un jour dans notre vie*, 1993.
- _____, Yves Botallico, « Drugstar », *Dancetaria*, 1999.
- _____, Yves Botallico, « Steff II », *Dancetaria*, 1999.
- _____, Peggy M., « Le grand secret », « Marilyn », *Paradize*, 2002, 2003.
- _____, Peggy M., « Adora », « Crash me », *Alice And June*, 2005, 2007.
- _____, Patrick Boivin, « Play boy », *La république des météors*, 2010.
- _____, Nicola Sirkis, « Un ange à ma table », *La république des météors*, 2010.
- _____, Xavier Dolan, « College boy », *Black city parade*, 2013.

C) Projections

- Indochine : *Les divisions de la joie*, Sony BMG, format DVD, 2003.
- _____: *Paradize Show*, Sony BMG, format DVD édition limitée trois disques, 2004.
- _____: *Alice and June Tour*, Épic, format DVD édition deux disques, 2007.
- _____: *Black city parade* (le film), Sony Music, format DVD, 2013.

II. Corpus Secondaire

A) Chansons

- Indochine, « Hors la loi », 3, Ariola Record (BMG international), format CD, 1985.
- _____, « La machine à rattraper le temps », « Le grand carnaval », *7000 danses*, Avrep, format CD, 1987.
- _____, « Des fleurs pour Salinger », « Les années bazars », « L'été dernier je suppose », « Tant de poussières », *Le baiser*, BMG international, format CD, 1990.
- _____, « La guerre est finie », *Birthday Album*, Ariola France, format CD, 1991.

_____, « Ultra S », « Un jour dans notre vie », « Sur les toits du monde », *Un jour dans notre vie*, BMG international, format CD, 1993.

_____, « Satellite », *Wax*, Sony BMG Music, format CD, 1996.

_____, « Astroboy », « Juste toi et moi », « Manifesto », *Dancetaria*, Select Distributions, format CD, 1999.

_____, « Alice and June », « Gang Bang », « Lady Boy », « Pink Water », « Starlight », « Tallula », « Un homme dans la bouche », « Vibrator », *Alice and June*, Épic, format CD double, 2005.

_____, « Punker », *Paradize*, Sony BMG Music, format CD 2002.

_____, « Go Rimbaud Go! », *La république des météors*, Sony BMG Music, format CD double, 2009.

B) Vidéoclips disponibles en ligne

Indochine, Stéphane Clavier, « La machine à rattraper le temps », *7000 danses*, 1988.

_____, Georges Bermann, « La guerre est finie », *Birthday Album*, 1991.

_____, Nicola Sirkis, « Un jour dans notre vie », *Un jour dans notre vie*, 1993.

_____, Yannick Saillet, « Satellite », *Wax*, 1997.

_____, Peter Van Huys, « Juste toi et moi », *Dancetaria*, 1999.

_____, Frank Voiturier, « Alice and June », *Alice and June*, 2005.

_____, Jaco Van Dormael, « Lady Boy », *Alice and June*, 2005.

_____, Peggy M., « Pink Water », *Alice and June*, 2006.

C) Publications sur Indochine

i. Articles et ouvrages biographiques

ANOUK, Vincent, *L'intégral Indochine : L'aventure Indochine de A à Z*, City, 2010.

DESAULES, Thierry et Sandra Klein, *Indochine : L'ombre des mots*, Éditions Alphée, 2009.

DICALE, Bertrand, « Nicola Sirkis crée le X Festival / Indochine partage la route », *Le Figaro*, n° 18325, 2003.

MICHAUX, Agnès et Nicola Sirkis, *Kissing my song : textes et conversations*, Paris, Flammarion, 2001.

PERRIN, Jean-Éric, *Indochine : Le livre*, Paris, éditions du chêne, 2010.

LESAGE, Valérie, « Indochine... », *Le Soleil*, Édition du samedi 21 mars 2009, p. A4.

Rolling Stones, Hors-Série n° 7, juin-juillet 2010, numéro consacré à Indochine.

ii. Oeuvres littéraires liés au groupe

DELAUME, Chloé, *La dernière fille avant la guerre*, Paris, Naïve, 2007.

SIRKIS, Nicola, *Les mauvaises nouvelles*, Paris, J-C Lattès, 2005.

_____, *Les petites notes du météor tour*, Paris, J-C Lattès, 2010.

III. Corpus critique

1. Gender studies

i. Ouvrages théoriques

BERGERON, Danielle, *Santé mentale au Québec*, « Le féminin, un espace autre pour le désir », vol. 15, n°1, 1990, p. 3.

BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones : politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Balland, 2001.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Le Seuil, Paris, 1998.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.

_____, *Défaire le Genre*, Paris, édition Amsterdam, 2006.

DESPENTES, Virginie, *King kong théorie*, Paris, Le livre de poche, Grasset, 2006.

GOFFMAN, Erving, *L'arrangement des sexes*, Paris, La dispute, 2002.

GUILLAUMIN, Colette, « Les corps construits », *Sexe, Race et Pratiques du Pouvoir*, Paris, Côté-Femmes, 1992, p. 117-142.

GUIONNET, Christine & Erik Neuveu, *Féminins/Masculins. Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2004.

LOUVEAU, Catherine, « Masculin/Féminin. L'ère des paradoxes », *Cahiers internationaux de sociologie*, n°100, Paris, 1996, p. 13-31.

ii. Études sur le *gender* en littérature

BOISCLAIR, Isabelle, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le post modernisme et les textes littéraires », *Revue recherche féministe*, vol. 19, n° 2, Québec, 2006, p. 5-27.

_____, « Le personnage intersexué: voie de renouvellement de l'imaginaire sexes/genres? », *Nouvelles Questions Féministes, Revue internationale francophone*, vol. 27, n° 1, p. 63- 78.

_____, *Lectures du genre*, Montréal, Les éditions du Remue ménage, 2002.

_____ et Lori Saint-Martin, « féminin/masculin : jeux et transformations », *Voix et images*, n°95, hiver, Montréal, p.9-13.

GUILLEMETTE, Lucie, « Les figures féminines de l'adolescence dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », *Globe : Revue internationale d'études québécoises*, vol. 8, n° 2, 2005.

SAINT-HILAIRE, Jean-Claude, « Bande Phallocrate? Mais voyons... », *Intervention*, n° 7, 1980, p. 30-33.

SEBEOK, Thomas, « Fétiche », *Études littéraires*, vol. 21, n° 3, 1989.

iii. Études culturelles et sociologiques sur le *gender* en chanson et dans les vidéoclips

DELANEY, Rebekah, *Bodily inscription, anticipations and ruptures : The spectacle of the body in performance and performative acts of social resistance*, Mémoire de maîtrise, New-York, New-york State University, 2010.

DEMERS, Véronique, « La représentation de la masculinité dans les vidéoclips de musique populaire: [Ressource électronique] Le code visuel et l'expression de la vulnérabilité masculine », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2009.

HENLEY, Shelley, « Invertigating provocative video effects on gender strereotypes », Mémoire de maîtrise, Alabama, South Alabama State University, 2006.

KIMBREL, Dianna Nicola, « The visual analysis of heterogeneous sex role interaction: A content analysis of popular music videos », Mémoire de maîtrise, New-York, Rochester Institue of Technology, 2008.

MULKEY, Annemarie, « Queering culture: Confounding and troubling heteronormativity through critical queer identities in literature, film and music », Mémoire de maîtrise, Texas, Texas State Univeristy at San Antonio, 2010.

STOCKBRIDGE, S. (1987) « Music video: questions of performance, pleasure and address » *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture* vol.1, n° 2. Consulté le 6 juillet 2006 à <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/1.2/Stockbridge.html>

2. Études intermédiales et cantologie

i. Études intermédiales sur la mise en scène de l'interprète en chanson

ALLOI, Éric, « Intermédialité et subjectivité dans l'oeuvre de Marilyn Manson », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2001.

DE SURMONT, Jean-phillipe, « Les interactions entre l'interprète et son répertoire : de l'interprète-artisan à l'interprète médiatisé », *Rabaska. Revue d'ethnologie de l'Amérique française*, vol. 3, 2005, p. 49-57.

ROUÉ, Marie, « La punkitude, ou un certain dandysme », *Anthropologie et Société*, vol. 10, n° 2, 1986, p. 37-55.

ii. Études littéraires sur la chanson

BOISCLAIR, Isabelle et Carolyn Tellier, « Modèles identitaires sexués et rapports amoureux

chez Daniel Bélanger », dans Lucie Jourbert (dir.), *Écouter la chanson*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2009, p. 191-207.

_____, « La chanson, une technologie du genre : Éric Lapointe et l'exaltation d'une virilité rebelle », *Quebec Studies*, n° 45, Johanne Melançon (dir.), 2008, p.43-60.

_____, *Lectures du genre*, Les éditions du Remue Ménage, 2002.

LACASSE, Serge, « Stratégies narrative dans Stan d'Eminem. Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Actualité du récit: Pratiques, théories, modèles*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p. 11-26.

OBERHUBER, Andrea, « La chanson, un genre intermédial », dans Doris G. Eibl, Gerhild Fuchs, Birgit Mertz-Baumgartner (dir.), *Cultures à la dérive- cultures entre les rives. Grenzgänge zwischen Kulturen, Medien und Gattungen. Festschrift für Ursula Moser-Mathis zum 60. Geburtstag*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010, p.273 à 292.

iii. Études cantologiques

HIRSCHI, Stéphane, *Chanson : L'art de fixer l'art du temps de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les belles lettres Presses universitaires de Valenciennes, Cantologie/6, 2008.

JOUBREL, Bruno, « Essai d'une définition des frontières musicales de la chanson francophone », *Les frontières improbables de la chanson*, Stéfane Hirschi (dir.), Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2001.

3. Études sur le rock

i. Études culturelles et sociologiques sur l'évolution de la chanson rock

CATEFORIS, Theodore, *Are we not new wave? : Modern pop at the turn of the 80'*, Michigan, Michigan State University Press, 2011.

HEBDIGE, Dick, *Subculture : The meaning of style*, Routledge, 1981.

MARCUS, Greil, *Lipstick traces: A secret history of the twentieth century*, Presses de l'Université Harvard, 2009.

ii. Études culturelles et sociologiques sur certains mouvements musicaux

BÉNARD, Nicolas, *La culture hard rock. Histoire pratiques et imaginaires*, Paris, éditions Dilecta, 2008.

EUDELIN, Patrick, *Goth : Le romantisme noir de Baudelaire à Marilyn Manson*, Paris, Éditions Scali, 2006.

Ken Tucker, « Africa calling : Review of Talking Heads *Remain in Light* », *Rolling Stone*, 11 Décembre 1980.

4. Autres références

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du seuil, 1970.

ARCAN, Nelly, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2006.

A. SEGAL, Robert, *Mythologie en 30 secondes : les 50 plus grands mythes classiques expliqués en moins d'une minute*, Montréal, Hurtubise, 2012.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, Points, 1967.

_____, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

BORDELEAU, Francine, « La passion selon Duras », *Nuit Blanche*, n° 18, 1985.

COSETTE, Marylène, « Double et processus onirique : vecteurs du parcours initiatique dans les contes et récits philosophiques », *Mémoire de maîtrise*, Université du Québec à Trois-Rivières, 2003.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, Folio, 1992.

DEMERS, Jeanne, et Lise Gauvin, *Études françaises*, « Autour de la notion du conte écrit : quelques définitions », vol. 12, n°1-2, 1976, p. 157-177.

FREUD, Sigmund, « Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse », *Nouvelles conférences – La féminité*, traduit de l'allemand par Rose-Marie Zeitlin, Paris, Gallimard.

LAJEUNESSE, Marie-Paule, *Québec français*, « L'enfant et le texte ludique », n° 43, 1981, p. 46 à 48.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Éditions Armand-Colin, Coll. U lettres, 2004.

OVIDIE, *Porno manifesto*, Paris, Flammarion, 2002.

SARTRE, Jean-paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996.

Le petit Robert : dictionnaire de la langue française, Paris, Collection Robert/Seuil, 2004.

5. Médiagraphie

Site web du groupe Indochine : www.indo.fr

Canal Youtube officiel du groupe Indochine : <http://www.youtube.com/user/indochineofficiel>

Dictionnaire d'Oxford en ligne : <http://oxforddictionaries.com/>

Urban dictionary : <http://www.urbandictionary.com/>

IMDB (the world's most popular and authoritative source for movie, TV and celebrity content) :
<http://www.imdb.com/>